

ت.س. إليوت

شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً

المجلس
الأعلى
للثقافة



المشروع القومي للترجمة



مجموعة من الدراسات بأقلام طائفة
من النقاد البريطانيين والأمريكيين

275

اختيار وترجمة وتقديم
ماهر شفيق فريد

المشروع القومي للترجمة

ت.س. إليوت

شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً

مجموعة من الدراسات بأقلام طائفة
من النقاد البريطانيين والأمريكيين

اختيار وترجمة وتقديم

ماهر شفيق فريد



٢٠٠١

هذه ترجمة

T.S. Eliot: Poet, Critic and Dramatist
A Collection of Critical Essays

by
Various Hands

إلى ذكرى أبى العالم الأثرى

شفيق فريد نظمي

(أخميم ١٩ يناير ١٩١١ - الزقازيق ٤ مايو ١٩٨٣)

لم أمنحه فى حياته كل ما هو جدير به من تكريم وطاعة ومحبة وولاء
وما هو ذا قد رحل إلى عالم الظلال تاركاً إياى أعض بنان الندم
إذ أتحرك بين أوغاد، طاعناً مطعوناً.
لم أعرف قدره إلا بعد فوات الأوان، وليس لى منه الآن
سوى هذا الإحساس العقيم بالذنب، والشوق الأسيان.
عسى أن يتغمدنا الله - جميعاً - برحمته.

م . ش . ف

«الآن تستطيع أن تدرك مقدار

الحب الذى يملأ قلبى لك

حتى أنى أنسى فراغنا

وأعامل الظلال كما لو كانت شيئاً صلباً».

د ننى

الكوميديا ١. لهية

الفهرس

صفحة

تصدير 9

- ١ -

بيوجرافيا

توماس ستيرنز إليوت 11

من دائرة المعارف البريطانية 13

من كتاب "ت.س. إليوت" تحرير هيو كينر 15

من معجم تراجم الأدباء الانجليز والأمريكيين 17

- ٢ -

مقالات كاملة وشنرات نقدية

ت.س. إليوت (كنيث آلوت) 19

ت.س. إليوت (جيفرى مور) 23

الأرض الخراب (هيو روس وليامسون) 29

ت.س. إليوت (بيتر أكرويد) 57

ثلاث مقالات عن إليوت بقلم: و.ه. أودن:

بورت وجوز مع الإليوتات 63

إليوت عن إليوت 68

ت.س. إليوت حتى الآن 71

الأرض الخراب (هيو كينر) 75

ثلاث قصائد (جورج وليامسون) 87

أربع قصائد (جروفر سميث) 158

الخلفية النقدية (د.ا.س. ماكسويل) 179

الواقعية والمسرحية الشعرية (د.ا.س. ماكسويل) 185

اثنتا عشرة قصيدة (ب. سذام) 192

الخيال السمعى (هيلين جاردنر) 269

زمن التوتر (هيلين جاردنر) 270

صفحة

272 ف.و. ماثيسين
275 آيفور ونترز
303 روبرت جريفز
308 مايكل شميت
309 ف.ف. مورلي
309 نيفيل كوجهيل
311 لوي ماكسيس
313 جون هيث - ستيز
314 ماركوس كنليف
316 ل. ج. سالنجر
319 جوزيف شياري
321 جورج مكبث
321 أ.ل. بلاك
322 ج.ك. بروك
327 س. مسجروف
337 ه.أ. ميسون
337 هنري راجو
338 مورتون سيف
345 جورج واطسون
346 جورج باركر
347 ك.أ. كورميكان
347 بيتر ديل
348 ستفن سبندر
349 د.و. هاردنج
349 د.ا. جونز
350 ج. أيزاكس
351 إدموند ولسون

352 فرنون واتكنز
352 هارولد نيكولسن
353 فيليب ميريه
353 جريام مارتن
354 كاثرين ورث
354 جون فولر
355 مجلة "إكسبليكيتر" (الشارح) ١٩٧٣
357 جون هولواي
358 كارول هـ. سميث
358 ا. مارتن براون
358 جانيت آدم سميث
359 روجر كوجكي
360 بالاتشاندر راجان

– ٣ –

أوابد

ستفن سبندر، كارل شابيرو، روبرت ليند، ر.ب. بلاكمر، دونالد ديفي،
ج.س. فريزر، ف.ر. ليفيز، جون كرورانسوم، د.س. ماكسويل، لايونل ترانج،
جورج واطسون، بول إلر مور، هيلين جاردنر، جروفر سميث، رتشارد
ألدنجن، ليونارد أنجر، ا.م. بارسونز، أيفور إيفانز، جون هولواي، أندور
جوم، ك. ستيد، بيتر وستلاند، ك.ل. جودوين، إزرا باوند، فيفيان دي سولا
370-361 بنتو، كليانث بروكس، أوستن وارن، إرفنج لايتن

– ٤ –

بيليوغرافيا

372 دونالد جالوب
421 جدول تاريخي يبين أعمال إليوت الرئيسية نقداً وشعراً (شون لوسي)
437 فهرس محتويات بعض أعداد مجلة "ذا كرايتيريون" (المعيار)
485 ألن تيت

صفحة

486 لیونارد أنجر
489 نورثروب فرای
491 فایز اسکندر سوریا
503 مثیلد و آرمین
504 ا.ج. جورج
513 نیفیل کوجهیل
514 أحمد عبد الوهاب الغمراوي
515 ادوارد ج. ه. جرین
516 فی بای- لو
517 فایق م. اسحق
518 مجلة "إنجليش" (خريف ١٩٦٦)
519 جرتروود باترسون
520 فیلیپ ر. هیردنجر
521 الأخت م. مارتن باری
522 آلن أوستن
523 م. برادبروک
524 جریام مارتن
526 کارول ه. سميث
527 ب. کوکس و آرنولد ب. هنتشلیف
529 ت.س. بیرس
530 کری وینبرج
531 هربرت هوارث
532 روبرت سنکور
533 هیو کینر
535 هیلین ولیمز
536 جنسیوس جونز
537 جون د. مارجولیس

تصدير

هنا مجموعة من الدراسات عن ت.س. إليوت ، تغطي عديداً من جوانبه ، لطائفة من نقاد اللغة الإنجليزية: من بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية وكذلك - بدرجة أقل - من كندا وأستراليا ونيوزيلنده والهند ومصر. أى أن المعول هنا على لغة الكتابة (وهى الإنجليزية) لا على جنسية الكاتب. ولكن غالبية هؤلاء النقاد - كما هو طبيعى - بريطانيون وأمريكيون، فهم يمثلون الطابع العام لهذه الدراسات، وغيرهم هو الاستثناء.

وتكشف هذه الدراسات (وبعضها مجرد شذرات أو أوابد من القول) عن التفاوت البعيد بين الباحثين فى وجهة النظر وميزان التقدير. فمنهم من يكاد يتقبل إليوت كله. ومنهم من يكاد يرفضه كله. وفيما بين هؤلاء وأولئك ، طائفة تقبل منه أشياء وترفض أشياء. وفى الجمع بين هذه الكتابات - على اختلاف توجهاتها - دعوة ضمنية بل صريحة ، إلى القارئ لإعمال الفكر والموازنة بين مختلف الآراء.

وصنفت هذه الكتابات تحت أربعة عنوانات: بيوجرافيا، مقالات كاملة وشذرات قصيرة، أوابد، ببليوجرافيا.

وقد نشرت بعض هذه الدراسات فى الدوريات والصحف الآتية:

مجلة «الأدب» (فبراير ١٩٦٤ / مارس ١٩٦٤ / فبراير ١٩٦٥ / مارس ١٩٦٥ / فبراير ١٩٦٦).

مجلة «المجلة» (سبتمبر ١٩٦٣ / فبراير ١٩٦٥).

مجلة «الشعر» (أكتوبر ١٩٧٧).

مجلة «القاهرة» (٢٦ نوفمبر ١٩٨٥).

جريدة «المساء» (ضاع منى تاريخها).

وأود أن أشكر محررى هذه المجلات: المرحوم الأستاذ أمين الخولى (وبينى له لا ينقضى إذ كانت مجلته «الأدب» أول ساحة تدريب لقلمى)، المرحوم الأستاذ يحيى حقي،

الدكتور عبد القادر القط، الأستاذ عبد الرحمن فهمي. ولا أذكر الآن من كان رئيس تحرير «المساء»، ولا من كان محررها الأدبي، وقتها، فلهما مني الشكر على أي حال.

التزمت في ترجمة هذه المقالات بالدقة التي تكاد تشفى على حد الحرفية، ولكني عمدت في بعض المواضع إلى إضافة أو حذف عبارات قليلة، إيضاحاً للمعنى. ووضعت لبعض المقالات عنوانات من عندي (مثل «ثلاث قصائد» و«أربع قصائد» و«اثنتا عشرة قصيدة» ؛ وكلها تعليقات على عمل إليوت من أقلام جورج وليامسون، وجروفر سميث، وب. سدام، بهذا الترتيب). وزودت المقالات بترجمتي للقصائد موضع النقاش، تمكيناً للقارئ من متابعة ما يقوله الناقد، خاصة وأن عدداً من هؤلاء النقاد ينتمون إلى مدرسة «النقد الجديد» التي تسلط أشعة قراءة تفصيلية نافذة على كل بيت، بل على كل جملة، بل على كل مفردة، بل على كل علامة ترقيم.

ينبغي لهذا الكتاب أن يقرأ جنباً إلى جنب مع ثلاثة كتب لي سابقة: «قصائد ت.س. إليوت» (دار مطابع المستقبل بالفجالة والإسكندرية ١٩٩٦) «شذرات شعرية ومسرحية لإليوت» (دار ومطابع المستقبل بالفجالة والإسكندرية ١٩٩٨) «المختار من نقد ت.س. إليوت» (المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ثلاثة أجزاء ٢٠٠٠). ليس هذا الكتاب الجديد هدفاً في حد ذاته ، وإنما يراد به أن يكون عوناً على فهم النصوص وتجلية لغوامضها، وسبيلاً إلى النهوض بمهمة النقد الأزلية: زيادة الفهم والاستمتاع.

ومن الحق أن أختتم هذا التصدير بأن أسجل شكري للدكتور جابر عصفور، المشرف على المشروع القومي للترجمة وأمين عام المجلس الأعلى للثقافة، الذي أفسح صدره لإصدار هذا الكتاب كما أصدر كتابي «المختار من نقد ت.س. إليوت» و«مختارات من النقد الأنجلو-أمريكي الحديث» من قبل، فله جزيل الشكر مني ومن كل قارئ يرى في هذه الإصدارات ما يستحق أن ينفق فيه وقته وجهده ونقوده.

ماهر شفيق فريد

حلمية الزيتون، يناير ٢٠٠١

بيوجرافيا

توماس ستيرنز إليوت (ولد ١٨٨٨)

شاعر وناقد وكاتب مسرحي. ولد في سان لوى بميزورى. تلقى دراسته في أكاديمية سميث، وجامعة هارفارد، والسوربون، وكلية ميرتون بأكسفورد. جاء إلى لندن عام ١٩١٥ واشتغل مدرساً لفترة قصيرة من الزمن، ثم اشتغل فيما بعد في بنك لويدز. ظهرت قصيدته «أغنية حب ج. ألفرد بروفروك» في مجلة «شعر» عام ١٩١٥. تزوج من فيفيين هي وود عام ١٩١٥. نشر ديوان «بروفروك وملاحظات أخرى» عام ١٩١٧. اشتغل من ١٩١٧ إلى ١٩١٩ مساعداً لتحرير «ذى إيجوست» مجلة أصحاب مذهب الصورة. أثارت قصيدته «الأرض الخراب» ١٩٢٢ اهتماماً كبيراً. وفي ذلك العام أنشأ مجلة خاصة به هي «ذا كرايتيريون» (١٩٢٢ - ١٩٢٩) ودخل كنيسة انجلترا عام ١٩٢٧. نشر قصيدته «أربعاء الرماد» عام ١٩٣٠. اشتغل أستاذاً للشعر بجامعة هارفارد في ١٩٣٢. نشر ديوان «أربع رباعيات» ما بين ١٩٣٥ و ١٩٤٢. مسرحياته التي تلت، هي: اجتماع شمل الأسرة ١٩٣٩، حفلة كوكتيل ١٩٥٠، الموظف الموثوق به ١٩٥٤، رجل الدولة العجوز ١٩٥٨. تشمل أعماله النقدية: الغابة المقدسة ١٩٢٠، جدوى الشعر وجدوى النقد ١٩٣٣، في الشعر والشعراء ١٩٥٧. كُتِبَ للأطفال ديواناً شعرياً، عنوانه «كتاب بوسوم العجوز عن القطط العملية» ١٩٢٩. نال وسام الاستحقاق وجائزة نوبل للأدب عام ١٩٤٨. تزوج للمرة الثانية عام ١٩٥٩.

مجموعة القصائد ١٩٠٩ - ١٩٣٥ (لندن ١٩٣٦).

- أربع رباعيات (لندن ١٩٤٣).
- مقالات مختارة (لندن ١٩٣٢ . طبعة منقحة ١٩٥١).
- مقالات مختارة - تحرير جون هيوارد (سلسلة بنجوين ١٩٥٣).
- انظر : ١. ألفاريز: إليوت وبيتس في «الروح المشكلة» لندن ١٩٥٨ .
- ك. بروكس: الشعر الحديث والموروث. لندن ١٩٤٨ .
- فنسنت بكلي: الشعر والأخلاق. لندن ١٩٥٩ .
- هيلين جاردنر: فن ت.س. إليوت. لندن ١٩٤٩ .
- إ.ج.هـ. جرين: ت.س. إليوت وفرنسا. باريس ١٩٥١ .
- د.و. هاردنج: مراجعة لديوان «قصائد ١٩٠٩ - ١٩٣٥» في مجلة «سكروتنى» - السنة الخامسة ١٩٣٦ .
- ف.ر. ليفيز: في «التعليم والجامعة» لندن ١٩٤٣ .
- ف.ر. ليفيز: اتجاهات جديدة في الشعر الإنجليزي. طبعة منقحة. لندن ١٩٥٠ .
- ف.ر. ليفيز: قامة ت.س. إليوت ناقدًا في مجلة «كومتارى» ، السنة السادسة والعشرون، نيويورك ١٩٥٨ .
- ف.و. ماثيسين: ما حققه ت.س. إليوت (طبعة منقحة حررها ل. باربر) لندن ١٩٥٨ .
- د.س. ماكسويل: شعر ت.س. إليوت. لندن ١٩٥٢ .
- جروفر سميث: شعر ت.س. إليوت ومسرحياته: دراسة في المصادر والمعنى. طبعة منقحة. شيكاغو ١٩٦٠ .
- ل. أنجر (محرراً): ت.س. إليوت: نقد مختار. نيويورك ١٩٤٨ .
- جورج وليامسون: مرشد القارئ إلى ت.س. إليوت. لندن ١٩٥٥ .
- إدموند ولسون في «قلعة اكسل» نيويورك ١٩٣١ .

دائرة المعارف البريطانية

كتاب العام (١٩٤٩)

توماس ستيرنز إليوت (١٨٨٨)

شاعر وناقد بريطاني. ولد في سان لوي في ٢٦ ديسمبر ، وتلقى دراسته في جامعات هارفارد وباريس وأكسفورد. في ١٩١٤ استقر في لندن بإنجلترا. من ١٩١٧ إلى ١٩١٩ اشتغل بتحرير مجلة «ذي إيجوست». في ١٩٢٢ أنشأ مجلة «ذا كرايتريون» ورأس تحريرها، وهي مجلة فصلية تتناول قضايا الفلسفة والأدب، كما نشر «الأرض الخراب» وهي قصيدة غدت من المؤثرات الكبرى في الشعر المعاصر. وفي ١٩٢٦ ألقى «محاضرات كلارك» بجامعة كامبردج.

نال إليوت الجنسية البريطانية في ١٩٢٧ . وفي العام التالي أعلن تحوله إلى المذهب الأنجلو - كاثوليكي في مقدمة كتابه «من أجل لانسلوت أندروز». انعكست عقيدته الدينية انعكاساً قوياً على قصيدته المسماة «أربعاء الرماد» (١٩٣٠) وعلى أعماله التي تلتها. عاود زيارة الولايات المتحدة الأمريكية في ١٩٣٢ - ١٩٣٣ شاغلاً منصب «أستاذية تشارلز إليوت نورتون» للشعر بجامعة هارفارد. أول مسرحية منظومة له، باستثناء شذرة سماها «سويني في نزاله» (١٩٣٢)، هي «الصخرة» وقد نشرت عام ١٩٣٤ وأتبعها بـ «جريمة قتل في الكاتدرائية» (١٩٣٥) و«اجتماع شمل الأسرة» (١٩٣٩). وفي نوفمبر ١٩٤٨ اختارته الأكاديمية السويدية للأدب لنيل جائزة نوبل في الأدب. من بين أعماله الرئيسية الأخرى في ميدان الشعر: «مجموعة القصائد ١٩٠٩ -

١٩٣٥، (١٩٣٦)، «كتاب بوسوم العجوز عن القطط العملية» (١٩٣٩)، «أربع رباعيات» (١٩٤٣). وله فى ميدان المقالة: «الغابة المقدسة» (١٩٢٠)، «مقالات مختارة ١٩١٧ – ١٩٣٢» (١٩٣٢)، «جدوى الشعر وجدوى النقد» (١٩٣٣)، «وراء آلهة غريبة» (١٩٣٤)، «مقالات إيزابيئية» (١٩٣٤)، «مقالات قديمة وحديثة» (١٩٣٦)، «فكرة مجتمع مسيحي» (١٩٣٩)، «ما الأثر الكلاسي» (١٩٤٥)، «ملاحظات نحو تعريف الثقافة» (١٩٤٨).

هيوكينر

إليوت: جدول بالتواريخ المهمة(*)

- ١٨٨٨ ولد ت.س. إليوت في سار لوى، ميزورى.
- ١٩٠٦ - ١٩٠٩ طالب جامعى فى هارفارد - اكتشافه الرمزيين ولافورج.
- ١٩٠٩ - ١٩١٠ طالب دراسات عليا فى هارفارد. القصائد الباكرة وتشمل «صورة سيدة» - ويدايات «بروفروك».
- ١٩١٠ - ١٩١١ يدرس فى ألمانيا وفرنسا. إتمام «بروفروك».
- ١٩١١ - ١٩١٤ طالب دراسات عليا فى هارفارد بدأ يعمل على فلسفة فرانسيس هبريت برادلى
- ١٩١٤ - ١٩١٥ دراسته فى ألمانيا تقطعها الحرب. الاستقرار فى أوكسفورد. قصائد هجائية قصيرة. «بروفروك» تنشر فى شيكاغو فى يونيو ١٩١٥. زواجه من فيفيان هاى - وود فى يوليو ١٩١٥.
- ١٩١٥ - ١٩١٦ التدريس ومراجعة الكتب فى لندن. إتمام الرسالة عن برادلى.
- ١٩١٧ - ١٩٢٠ موظف فى بنك لويدز. عدة مقالات افتتاحية ومراجعات. كتابة قصائده الفرنسية وقصائد رباعية و«جبرونتيون». نشر ديوان «بروفروك وملاحظات أخرى» فى يونيو ١٩١٧، نشر ديوان «قصائد» فى ١٩٢٠، «الغابة المقدسة» ١٩٢٠.
- ١٩٢١ - ١٩٢٥ مراسل لندن لمجلة «ذا ديال» (١٩٢١ - ١٩٢٢) والمجلة

(*) عن كتاب «ت.س. إليوت»، تحرير هيوكينر، برنتيس هول، إنجلوود كليفس، ن، ج، ١٩٦٢

الفرنسية الجديدة (١٩٢٢ - ١٩٢٣). رئاسة تحرير «ذا كرايتريون» تبدأ فى أكتوبر ١٩٢٢ - جائزة الديال عن قصيدة «الأرض الخراب» ١٩٢٢ . ديوان «قصائد» ١٩٠٩ - ١٩٢٥ ويشمل «الرجال الجوف». انضم إلى الناشرين فيبر أند جوير ، وفيما بعد صار اسمهم فيبر أند فيبر.

- ١٩٢٦ - ١٩٢٧ : «شذرة من فاتحة»، «شذرة من نزال» ومقالات عن سنيكا .

- ١٩٢٧ - ١٩٣١ : التثيت فى كنيسة انجلترا واكتساب الجنسية البريطانية فى ١٩٢٧ . قصائد إريل (١٩٢٧ - ١٩٣٠) أربعاء الرماد (١٩٣٠) مقالته عن دانتي ١٩٢٩ . كوريلان (١٩٣١).

- ١٩٣٢ : مقالات مختارة وتشمل أغلبية «الغابة المقدسة».

- ١٩٣٢ - ١٩٣٤ : «جدوى الشعر وجدوى النقد» (١٩٣٣) و«وراء آلهة غريبة» (١٩٣٤) «الصخرة» ١٩٣٤ .

- ١٩٣٥ - جريمة قتل فى الكاتدرائية. قصائد ١٩٠٩ - ١٩٣٥ وتشمل «بيرنت نورتون».

- ١٩٣٩ - اجتماع شمل الأسرة.

- ١٩٤٠ - ١٩٤٢ - ظهور «إيست كوكر» «ذا دراى سالفيجز» و«ليتل جينج» وقد نشرت مع «بيرنت نورتون» تحت عنوان «أربع رباعيات» ١٩٤٣ .

- ١٩٤٧ وفاة زوجة ت.س. إليوت الأولى بعد مرض طويل.

- ١٩٤٨ جائزة نوبل فى الأدب. ملاحظات نحو تعريف الثقافة.

- ١٩٥٠ - حفل الكوكيتيل.

- ١٩٥٥ - الموظف الموثوق به.

- ١٩٥٧ - الزواج من فاليرى فلتشر - فى الشعر والشعراء.

- ١٩٥٩ - رجل الدولة العجوز.

معجم تراجم الأدباء الاجليز والأمريكيين

تحرير جون و. كازن / د. براوننج

اليوت (توماس ستيرنز) (الحاصل على وسام الجدارة)

(٢٦ سبتمبر ١٨٨٨ - ٤ يناير ١٩٦٥)

شاعر وناقد. ولد في سان لوى بولاية ميزورى لأسرة مبرزة من بوسطن، كان من بين أفرادها مؤسس جامعة واشنطن. تلقى دراسته في أكاديمية سميث وجامعة هارفارد، حيث كان رئيساً لتحرير مجلة «هارفارد أدفوكيت» من ١٩٠٩ إلى ١٩١٠، ثم مضى إلى جامعة السوربون، وإلى كلية ميرتون بجامعة أكسفورد في ١٩١٤. اشتغل لفترة من الزمن مدرساً في مدرسة هايجيت، ثم اشتغل في بنك لويدز. في ١٩١٥ ظهرت أول قصيدة مهمة له «أغنية حب ج. ألفرد بروفروك» في مجلة «شعر». وفي نفس العام تزوج من فيفيين هي وود. في ١٩١٧ نشر ديوان «بروفروك وملاحظات أخرى» ودراسة عن إزرا باوند. من ١٩١٧ إلى ١٩١٩ اشتغل مساعداً لرئيس تحرير مجلة «ذى إيجوست»، الدورية الناطقة بلسان مذهب الصورة. وعندما دخلت الولايات المتحدة الحرب العالمية الأولى حاول أن يلتحق بالبحرية، ولكنه لم يقبل بها. وتشمل كتبه في هذه الفترة الباكرة من حياته: «قصائد» ١٩١٩، و«الغابة المقدسة» ١٩٢٢ وهو يحوى مجموعة من المقالات النقدية.

وفي ١٩٢٢ ظفرت قصيدته «الأرض الخراب» بجائزة مجلة «ذا ديال» التى يبلغ مقدارها ألفى دولار، وصار مشهوراً. وهذه القصيدة الزاخرة بالإشارات، والغامضة

فى كثير من المواضع، ترمز إلى اشمئزاز جيل ما بعد الحرب العالمية الأولى وانقشاع الأوهام من عينيه. وبينما رأى فيها بعض النقاد انعكاساً لفوضى العصر، وصفها نقاد آخرون بأنها غير مفهومة، ووصفها أحدهم بأنها «أكبر ألعية فى هذا القرن» غير أن تأثيرها فى الأدب الحديث كان عظيماً، وترجمت إلى الفرنسية والألمانية والإسبانية. وفى نفس العام أنشأ إليوت مجلة أسماها «ذا كرايتريون» استمرت فى الصدور لمدة سبعة عشر عاماً. وفى ١٩٢٥ ظهرت مجموعة من قصائده، «قصائد ١٩٠٩ - ١٩٢٥». وفى ١٩٢٢ ظهر له كتاب «مقالات مختارة ١٩١٧ - ١٩٢٢». وفى ١٩٢٦ كان قد تجنس بالجنسية البريطانية، وقام بأول زيارة له إلى أمريكا بعد غيبة ثمانية عشر عاماً، واشتغل أستاذاً للشعر بجامعة هارفارد. تشمل قصائده التى تلت: «أربعاء الرماد» ١٩٣٠، «أربع رباعيات» ١٩٤٣، وديواناً للأطفال عنوانه «كتاب بوسوم العجوز عن القطط العملية» ١٩٣٩ .

ظهرت مسرحيته الأولى الجادة «سوينى فى نزاله» فى ١٩٣٢، ووصفها بأنها «ميلودراما أرسطوفانية»، ثم أتبعها بمسرحية «الصخرة» ١٩٣٤، ثم بلغ بالمسرحية الشعرية مستوى عالياً فى «جريمة قتل فى الكاتدرائية» ١٩٣٥ و«اجتماع شمل الأسرة» ١٩٣٩ . وله ملهاة عنوانها «حفلة كوكتيل» ١٩٤٩ . فى ١٩٤٨ نال جائزة نوبل للأدب، ونال فى نفس العام وسام الجدارة. تشمل أعماله النقدية مقالات عن دريدن، وملتن، وأندرو مارفل، ودانتى. له كتاب منتخبات شعرية عنوانه «مختارات من شعر كبلنج» ١٩٤١ وقد قدم له بمقدمة لامعة. يجسد كتابه «فكرة مجتمع مسيحي» ١٩٤٠ آراءه الدينية. أعلن فى أحد كتبه إنه «أنجلو-كاثوليكي فى الدين، كلاسيكي فى الأدب، ملكى فى السياسة».

كتب بان، لندن ١٩٦٩، ص ٢١٤ - ٢١٥ .

مقالات كاملة وشذرات نقدية

كنيث آلوت

ت.س. إليوت(*)

ولد توماس ستيرنز إليوت عام ١٨٨٨ فى عائلة من عائلات نيو إنجلاند بسان لوى، ميزورى، وتلقى دراسته فى هارفارد وكلية مرتون وأكسفورد والسوربون. واستقر فى لندن عام ١٩١٥ وفى ١٩٢٧ أصبح مواطناً من مواطنيها. وبعد أن اشتغل بالتدريس فى مدرسة هايجبث - وكان جون بتجمان طالباً من طلابها - التحق بالقسم الخارجى فى بنك لويديز بمدينة لندن. وفى ١٩٢٢ أنشأ مجلة الكريتيرون وكانت خير مجلة أدبية إنجليزية فى عصرها. وسرعان ما عين مديراً لدار نشر فيبر أند فيبر ومازال محتفظاً بهذه الوظيفة حتى الآن.

وفى الكتاب متفاوت المستوى الصادر تحت عنوان «مجموعة مقالات عن ت.س. إليوت» (طبعت الشعر - لندن - ١٩٤٨) مقالتان بالفتا الأهمية فى الترجمة له ، وهما: «البيئة اللندنية الباكرة» بقلم : وندام لويس ، و«ت.س. إليوت ناشراً» بقلم : ف.ف. مورلى. وقد نال إليوت عام ١٩٤٨ وسام الاستحقاق ، وكان حصوله على جائزة نوبل فى الآداب اعترافاً بآثره العظيم فى الأدب المعاصر. ولا يتسع المجال هنا لتعداد ضروب التكريم الأدبى التى نالها ، فهى كثيرة. وحسبنا أن نذكر منها انه نال شهادة الدكتوراه الفخرية من عدة جامعات إنجليزية وأمريكية ، واختير عضو شرف فى كلية

(*) عن «كتاب بنجوين للشعر الحديث» تحرير كنيث آلوت ، بنجوين ، ١٩٥٤ ، ص ٨١ - ٨٢

مودالين بجامعة كامبردج ومحاضراً بجامعة كامبردج (١٩٢٦) والأستاذ الزائر (تشارلز إليوت نورتون) بجامعة هارفارد (١٩٣٢ - ١٩٣٣). وقد أرخ لمؤلفات إليوت. د. جالوب (بيل ١٩٤٧). ولكن القارئ أو الدارس العادى يستطيع أن يجد مراجعة نافعة لما نشر من مؤلفاته فى كتاب «البؤرة الثالثة. ت.س. إليوت - دراسة لكتابات بأقلام مختلفة».

كان «بروفروك» أول ديوان لإليوت (١٩١٧) ثم تلاه «الأرض الخراب» ١٩٢٢ التى ما طفق أتباع العقيدة الأرثوذكسية التقليدية يصوبون إليها سهام النقد أعواماً طوالاً. وديوانه «مجموعة القصائد: ١٩٠٩ - ١٩٣٥» الذى صدر عام ١٩٣٦ يحوى قصائده السالفة الذكر مضافاً إليها «أربعاء الرماد» ومجموعة القصائد الأقصر المكتوبة قبل عام ١٩٣٥. أما ديوانه «أربع رباعيات» وأولها «بيرنت نورتون» ، فقد ظهر فى «مجموعة القصائد» ثم نشرت الرباعيات الثلاث الباقية منفصلة عام ١٩٤٤. وله من الأعمال الشعرية الأخرى مسرحيتان ، هما: «جريمة قتل فى الكاتدرائية» ١٩٣٥ و«اجتماع شمل الأسرة» ١٩٣٩ .

كما أصدر ديواناً شعرياً للأطفال هو «كتاب بوسوم العجوز عن القطط العملية» ١٩٣٩ . وقد لقيت آخر مسرحيات إليوت «حفل الكوكثيل» ١٩٥٠ و«الموظف الموثوق به» ١٩٥٤ نجاحاً ملحوظاً على خشبة المسرح ، وإن لم يرحب بهذه المسرحيات قراء شعره ترحيباً كبيراً. هذا وقد أصدرت سلسلة «بنجوين» نسخة نافعة من ديوان إليوت «قصائد مختارة».

وفضلاً عن أن إليوت قد يكون «أقوى قوة شعرية مؤثرة فى عالم اليوم» (سبندر) فإنه ناقد أدبى خطير الشأن. وهو يمثل فى عصرنا ما كان يمثل ماثيو أرنولد فى العصر الفيكتورى (وإن كان إليوت ظالماً فى تقديره لأرنولد أحياناً بطبيعة الحال). وقد عدل إليوت الناقد من نظرة جيل بأكمله إلى «العقلية الشعرية الإنجليزية». وأغلب ما وجه إليه همه فى تنويع الأدب يبدو الآن - مع تصويبات طفيفة - طبيعياً وحتمياً عند دارس الأدب. وقد جمع أول مجموعة من مقالاته ومراجعاته للكتب فى «الغابة المقدسة» ١٩٢٠ ، ولكن قارئ اليوم يهتم بـ «مقالات مختارة» ١٩٣٢ - وهى تحوى أعماله النقدية حتى ذلك الحين - كما يهتم بما تلاها من الكتب مثل «جدوى الشعر وجدوى النقد» ١٩٣٣ «وراء آلهة غريبة» ١٩٣٤ «ما الأثر الكلاسي؟» ١٩٤٥ . ولقد يذكر المرء أيضاً

كتابه «فكرة مجتمع مسيحي» ١٩٣٩ و«ملاحظات نحو تعريف الثقافة» ١٩٤٨ ، فإنهما من النقد الاجتماعي المكتوب من وجهة نظر دينية وثقافية. وأحدث مقالاته «الشعر والمسرح» ١٩٥١ و«أصوات الشعر الثلاثة» ١٩٥٣ تعيننا على فهم مسرحياته. هذا وقد كتبت م.س. برادبروك بذكاء عن نقد إليوت الأدبي في كتاب «البؤرة الثالثة».

جيفرى مور

ت.س. إليوت(*)

إن القارئ الإنجليزى الذى يجد الكثير من الملامح الإنجليزية فى إنتاج ت.س. إليوت ليعجز فى أغلب الأحيان عن تبين الملامح الأمريكية فيه. ولا ريب فى أن جنسية إليوت ذات حظ ضئيل من الأهمية فى معرض تقويم ما أداه للأدب ، ولكن التقويم ليس هو الهدف الوحيد من هذه الملاحظات التمهيدية . وإننى لأرى لزماً على أن أوضح لماذا أعتبره شاعراً أمريكياً.

ولد توماس سترنز إليوت فى سان لوى بميزورى عام ١٨٨٨ من أسرة تنتمى إلى نيوانجلند وتتميز بمن ظهوروا فيها من مديرى الجامعات ورجال الدين . وعلى ذلك فقد وجد ت.س. إليوت خلفيته المنزلية ونشأته جاهزتين محددتين. لكن أباه كان من رجال الأعمال ، وقد أرسله إلى مدرسة فى سان لوى. ولا بد من أن يكون إليوت الصغير قد ألف الحياة واللغة فى هذه المدينة الهائجة من مدن الغرب الأوسط خلال العقد الأخير من القرن التاسع عشر والعقد الأول من القرن العشرين ، مثله فى ذلك مثل أبناء كمبريدج الذين يقدر لهم أن ينحدروا من صلب أبوين ثريين مبرزين فى منشستر ، وهكذا يآلفون الحياة اليومية واللهجة المحلية فى بلدتهم. وإننى لأشعر أن هذا قد خلف أثراً عظيماً فى تطوره ومعجمه اللغوى. فلقد يخال المرء أنه استشعر منذ عهد الطفولة الصراع بين دنيا سوينى ودنيا بطل «الرياعيات الأربع» بما يلزم هذا الصراع من تبادل للصالح والوساطة.

(*) عن «كتاب بنجوين للشعر الأمريكى الحديث» تحرير جيفرى مور ، بنجوين ، ١٩٥٤ ، ص ١٢٨ - ١٣٢

وفي عام ١٩٠٦ - أي عندما كان ت.س. إليوت في الثامنة عشرة - مضى غرباً إلى هارفارد حيث نال شهادة الماجستير في الآداب بعد أربع سنوات. وقضى عاماً في السوربون ، عاد بعده ليكرس ثلاثة أعوام لإعداد رسالة الدكتوراه في الفلسفة. وفي عام ١٩١٤ أتى إلى إنجلترا واشتغل بالتدريس في مدرسة هايجيت كما عمل في بنك لويدز ، وتولى تحرير مجلة «ذاكرايتريون» ثم التحق فيما بعد بدار نشر «فيبر أند جوير» وتسمى الآن «فيبر أند فيبر» ومازال يشغل منصب مديرها.

ظهرت «أغنية العاشق ج. ألفرد. بروفروك» لأول مرة في مجلة شعر (شيكاغو) وهي القصيدة التي ضمنها إليوت فيما بعد ديوانه الأول «بروفروك وملاحظات أخرى» ١٩١٧ . وقد كتب إليوت هذه القصيدة وهو لا يزال في هارفارد ، ولعله أن يكون من قبيل المفارقة الصارخة ألا يكون في مقدور أحد غير هذا الشاعر الأمريكي الشاب أن يؤلف مثل هذا الديوان الأوربي الأفق، هذا الديوان الذي تتميز نغمته بالانعزال المتهم. ولئن كان جو التفقه الثقافي في هذا الديوان عالمياً إلى الحد الذي يحول دون إقحام جنسية معينة عليه ، فإن مواضع محط النغم فيه أمريكية إلى أقصى حد. وفي وسع أي منصف أن يحكم بنفسه لو استمع إلى أمريكي يقرأ قصيدة «بروفروك» ثم استمع بعد ذلك إلى قراءة انجليزي لها. وتعبيرات القصيدة أمريكية «فنادق الليلة الواحدة الرخيصة»، «المطاعم التي تغطي أرضها النشارة وتقدم أصداق المحار»، «النفايات». وليست الإشارات الأدبية انجليزية إلى الحد الذي قد يتوهمه القارئ. كما أن «الضباب الأصفر» على سبيل المثال لم يكن مجهولاً في سان لوى وشيكاغو. وفي مقدور المرء الرجوع إلى قصيدة كارل ساندبرج ليتحقق مما نقول. بل إن النحو الذي سيق به «الخبز المقدد والشاي» ليذكرنا بأهالي نيو إنجلند أكثر مما يذكرنا بالإنجليز. وفي قصيدة «صورة سيدة» نجد أن الشاب يطالع «أبواب الفكاهة وصفحة الرياضة». ولا يلبث هو وصديقه السيدة أن يلاحظا «كونتيسة انجليزية تظهر على خشبة المسرح». وفي قصيدة «مقدمات» نجد «مصاريح لزجة» لا «مصاريح» ، كما نجد «عمارة في المدينة» و«خرابات» ، كما أننا نستعرض «العمة هيلين» و«ابنة العم نانسي» وسائر قراء «البوسطون إيفننج ترانسكريب» ونحن نجد وصفاً لزيارة رجل انجليزي لحفلة شاي في كلية «مستر أبوليناكس» ، كما أن ديوان «قصائد» ١٩٢٠ يكشف بالمثل عن منبت صاحبه. ومسرح قصيدة «جيرونتيون» و«بريانك» هو أوربا كما يراها أمريكي، وعندما يقرأ المرء قصيدة «بيضة للطهو» يذكر أن إليوت قال في ذلك الحين: «إن أكسفورد جميلة جداً ، ولكني لا أريد أن أموت».

وإني لأود أن أختتم عملية المخبر الهاوى هذه بالإشارة إلى ملحوظة قالها إليوت بعد ثلاث سنوات من حصوله على الجنسية البريطانية: «لقد كان أهلى بطبيعة الحال من أبناء الشمال ونيوانجلند. ولقد عشت خارج أمريكا كلها أعواماً طويلة بطبيعة الحال أيضاً ، ولكن ميزورى والميسيسبى قد خلفا فى من الأثر ما لم يخلفه أى مكان آخر فى العالم». وإن قصيدة «ذا دراي سالفيجز» ثالثة «الرباعيات الأربع» وإن تكن قد نشرت بعد ذلك بأحد عشر عاماً لتجسد تجسيداً مذكوراً تلك الكلمات التى قالها إليوت عام ١٩٣٠ . وتعد هذه القصيدة واحدة من أكثر قصائد إليوت تحريكاً للمشاعر ، وهى بما تستدعيه من ذكرى «الإله الأسمر القوى» و«مجرة البحر وعواء البحر» تذكرنا تذكيراً حياً بالميسيسبى وساحل مساشوست الصخرى الذى كان إليوت باعتباره ملاحاً ماهراً يعرفه جيداً. وتقع الصخور المسماة «ذا دراي سالفيجز» ، «المتوحشون الثلاثة» ، على حدود رأس أن ، وعنها نشر إليوت قصيدة فى عام ١٩٣٥ ختمها بقوله:

لكن فلتترك هذه الأرض فى نهاية الأمر،

لتتركها لصاحبها الأصلي: ذلك النورس الصلب

قد انتهت المحاورة.

أفترانى أكون مخطئاً إذا ما خلت أن مستر إليوت هنا يسترجع ذكرى المساجلة التى لا بد وأن تكون قامت فى داخله «ولعلها كانت لا تزال قائمة آنذاك» بشأن قراره الاستقرار فى انجلترا؟ ألا يقول هنا إن فنه وحساسيته لا يلائمان القارة الأمريكية الصلبة «فلترك هذه الأرض» لأن أمريكا إنما تلائم من هم أغلظ صيحة كالنورس.

وقد حسم إليوت الأمر بانتمائه إلى أوروبا «قد انتهت المحاورة». وسواء كان افتراضى هذا صائباً أو لم يكن ، فقد «ترك» مستر إليوت أمريكا فعلاً مما أثار فى تلك القارة شيئاً من الضغينة والأسف. ولئن كان استهجان المتطرفين فى الوطنية لتصرف إليوت أمراً غير ذى بال ، فإن ما أثاره هذا التصرف من أسف أجدر باستثارة اهتمامنا. إن كثيراً من الأمريكيين - مهما يكن من رحابة صدرهم وإعجابهم ببريطانيا - قد تولاهم الأسف حين هجر إليوت الولايات المتحدة ، وقالوا إن قنوته ومعاييره وإصراره على أهمية التقاليد كانت بحيث تعين الولايات المتحدة فى تقدمها الثقافى إلى غير حد.

ولما كانت ملحوظتهم هذه اجتماعية أكثر منها جمالية ، فإنها لن تعينى هنا . وأما النتائج الفنية التى تترتب على نفى الإنسان لذاته من وطنه الأصلي ، فذاك ما أدعاه للقارئ يقضى فيه بما يشاء . فالقول بأن مثل هذا التصرف يحرم الفنان من تلك الجذور التى تبدو ضرورية للفن العظيم حقاً هو قول لا يعدو أن يكون من قبيل الرجم بالظنون . ولكن من المؤكد أنه لا بد وأن يكون موضعاً للتفكير الملح من جانب الفنان نفسه . وإذا كان مستر ر.ب. بلاك مور يعد واحداً من أكثر النقاد الأمريكيين جدية ، وأقلهم جنوحاً إلى الاهتمام بمسألة الجنسية هذه ، فإنه يرى أن مستر إليوت إنما كان يفكر فى هذا الموضوع فى أحدث قصائده «ليتل جيننج» وذلك حيث يشير إلى «الروح الجوابة التى لا تعرف السكون» . ومن الواضح أن لهذه الكلمات أكثر من معنى ، ولكن مستر بلاك مور - على أحد هذه المستويات ، يقول : «ها نحن أولاء نجد هنا الأمريكى المتغرب . الإنسان الذى اجتثت جذوره من مكان معين ، الغريب الذى يتخذ لنفسه مأوى ، المتجول الذى يغدو حاجاً» . ونحن نجد أن سير هربرت ريد حين يتتبع فى الشعر مسار الإخلاص ، يضع مستر إليوت فى نهاية هذا المسار .

ولقد ترجم مستر إليوت صفة «الإخلاص» هذه - وهى من الصفات المخلصة ومن أكثر الخلال الأمريكية جاذبية - إلى تكنيكه الشعرى فى شعره ومسرحياته معاً . إن إليوت - بالاشتراك مع بيتس وباوند - من أعظم أساتذة الكلمة فى هذا القرن .

وإن الخاصة البصرية لشعر إليوت هى آخر نقطة مهمة من بين النقاط الكثيرة التى تستدعى التعليق والتى ينبغى أن تذكر هنا . وهذه الخاصة البصرية تنتمى إلى التقاليد الأوربية أكثر مما تنتمى إلى التقاليد الانجليزية . فلقد سعى إليوت إلى أن يجعل شعره «من الشفافية إلى الحد الذى نجد معه أننا حين نقرأه نعى ما تومئ إليه الكلمات لا القصيدة نفسها» . وقد يجازف المرء بالذهاب إلى أن مثل هذا القول لا ينبع من ميل مزاجى لدى إليوت فحسب ، ولكنه ينبع بالمثل من تعاليم باوند ورفاقه من التصويريين . ولقد أثنى إليوت فى كتاباته النقدية أيضاً على جلاء دانتي ، أكثر مما أثنى على كمدة شكسبير . وتذكرنا هذه الحقيقة بما أثر عن إليوت من أن الشعراء ينبغى أن يستمدوا نظرياتهم النقدية من تجاربهم قبل أن يستمدوها من أى مصدر آخر .

ولما كان إنتاج إليوت معروفاً أكثر من أى شاعر آخر ، فإننى لا أجد داعياً لأن أطنب - من الناحية الشكلية - فى تعداد كل كتبه الشعرية والنقدية ومسرحياته . ومهما

يكن من أمر ، فإننى لأخص بالذكر إلى جانب ما سبق لى ذكره ديوانه «مجموعة القصائد: ١٩١٩ - ١٩٣٥» (١٩٣٦) وهو يحوى أغلب قصائده الأولى. وله أيضاً «أربعاء الرماد»، «بيرنت نورتون» كما أن «الرباعيات الأربع» ١٩٤٤ هى الطبعة التى تجمع شمل «بيرنت نورتون» «إيست كوكر» «ذا دراى سالفيجز»، «ليتل جينج». إليوت أيضاً «مقالات مختارة» ١٩٣٢ «جدوى الشعر وجدوى النقد» ١٩٣٣ ، وله من المسرحيات «جريمة قتل فى الكاتدرائية» ١٩٣٥ «حفل الكوكبيل» ١٩٥٠ .

وما زال كتاب ف. ماثيسين «ما حققه ت.س. إليوت» - وهو أول كتاب يدرس إليوت - من خير الكتب فى هذا الصدد. وقد نشر عام ١٩٣٥ ، وراجعته صاحبه فى ١٩٤٨ ، وإلا فأكفد الكتب هى «ت.س. إليوت: مجموعة مقالات» وقد حرره تام بى موتو (١٩٤٨). وكتاب «البؤرة الثالثة: ت.س. إليوت دراسة لكتابات باقلام مختلفة» وقد حرره ب. راجان (١٩٤٨). ويحوى هذا الكتاب قائمة بما نشر من إنتاج إليوت.

هيوروس ويليامسون

الأرض الخراب(*)

العنوان والمغزى:

«لم أستوح العنوان فحسب ، وإنما الخطأ أيضاً وقدرًا كبيراً من الرمزية العارضة في القصيدة ، من كتاب المس جيسى.ل. وستون عن أسطورة الكأس «من الطقس إلى الرومانس» (كامبردج). وإنه لمن المؤكد - ما دمت مدينًا إلى هذا الحد الكبير - أن كتاب المس وستون سيُنير صعوبات القصيدة خيرًا مما تستطيع ملاحظاتي أن تفعل. وإنى لأزكى هذا الكتاب (بغض النظر عن قيمته العظمى في حد ذاته) لكل من يرى في مثل هذا الشرح ما يستحق عناء المشقة. هذا ما يقوله إليوت في ملاحظاته التمهيدية. ومن المؤكد أن قراءة الكتاب خليقة أن تجلو كثيرًا من النقاط المهمة ، ولكن لما لم يكن من اليسير على كل قارئ أن يجد الكتاب (فقد نفذ في الوقت الحاضر لسوء الحظ) فإن إيجاز القضية قد لا يكون مما يخرج بنا عن دائرة الموضوع.

لقد كشفت مس وستون عن أن الحكاية الرومانسية الشهيرة عن طلب الكأس ، تضرب بجنورها في أكثر مراسيم الحضارة بدائية: مراسيم الخصب. ولقد ابتدع أسلافنا الآريون هذه المراسيم في عصر من عصور «السحر الانجذابى» (وما يوازى أسطورة الكأس نجده في ترانيم «الريج فيدا» وعلينا تتبع هذه المراسيم في طقوس تموز وأبونيس ، والأديان الغامضة للإمبراطورية الرومانية ، وقد عاودت الظهور - مضافاً إليها تعديلات المسيحية - في أغاني التروبادور في أوروبا القرن الثانى عشر. وقد اعتمدت الحكايات الرومانسية الشهيرة كحكاية مالورى على تلك المصادر دون تثبيت

(*) عن كتاب «شعرت . س . إليوت» لهيوروس ويليامسون .

فى كل الحالات من طبيعة المادة التى تعالجها ، حتى انقضى عصر الفروسية فاختلفت باختفائه. على أن الشعراء والموسيقيين والرسامين أعادوا اكتشافها فجأة وذلك فى قرن الثورة الصناعية.

وما لبثت عبقرية تيتسون ومعاصريه وجماعة ما قبل روفاييل أن أعادتها إلى الأذهان مرة أخرى. على أن القصص ما لبثت أن فقدت مغزاها تماماً فى ذلك الحين بل ولم يستطع أحد تفهم تطورها من الطقس إلى الرومانس.

وسواء ارتضينا هذا التفسير بكل تفاصيله أو لم نرتضه ، فإنه لينبغى تطبيق صحته على القصيدة ؛ لأن هذا هو ما فعله إليوت وهو دون غيره ما يضيف المعنى على كثير من الإشارات إلى الهند وفينيقيا واليونان وروما. ولب الأسطورة (وإن كانت التفاصيل تتباين بتباين النسخ المختلفة) هو الطريقة التى أنقذ بها الفارس الباحث الأرض الخراب. ذلك أن كبر سن حاكمها الذى يعرف بالملك الصياد وضعف إرادته يجلبان على الأرض ذاتها أوحم العواقب ، فهى تموت تحت وطأة الجذب المتطاوّل الذى قضى على كل حياة وزرع ، وعلى البطل أن يرد إلى الملك شبابه وصحته. فإن مثل هذا التحول من طريق رد الفعل الانجذابى إلى مملكته هو الخلق بأن «يطلق سراح المياه» ويرد الخصب إلى البلاد. وفى سبيل ذلك يتعين على الفارس الطاهر أن يمتطى جواده إلى الهيكل المحفوف بالمخاطر ، حيث يلتمس الرمح والكأس وهما الرمزان الأساسيان لمبدأى الذكورة والأنوثة فى الحياة. وإخفاقه فى التماسهما يعنى استمرار الجذب والكارثة على حين يعنى نجاحه خلاص الملك والأرض.

دفن الموتى:

إن أقسى عذاب فى أرض خراب إنما يكون عند تجدد الحياة ، حينما لا يستطيع المرء أن يرى الربيع إلا فى الذاكرة وقد حف الجذب بالأرض. ولذلك تبدأ القصيدة بأن «أبريل أقسى الشهور فهو ينبت الزنايق من الأرض الميتة، ويمزج الذكرى بالرغبة، ويجعل الجنور الخاملة تنبض بأمطار الربيع.

لقد أدفنا الشتاء، وكسا الأرض بثلوج النسيان، وخلف الدرنات اليابسة تقوت حياة صغيرة».

وفى الجملة التالية نرى أنفسنا فى وسط أوربا بين جمع من الكسالى الثرثارين الذين لا وطن لهم ، ويكشف خراب العصر عن نفسه فى شذرات قليلة من حديث مفكك الأوصال.

وكلا الأمرين موجود فى قطعة بلاغية جميلة تعرض كبر السن والوهن ، لا من طريق الإشارة إلى الملك الصياد ، وإنما من طريق الإشارة إلى الجزء الختامى الجميل من سفر الجامعة بما يحويه من وصف للأيام «وأيضاً يخافون من العالى وفى الطريق أهوال واللوز يزهر والشهوة تبطل». ولا يلبث الجو الذى يخلقه تقديم العهد القديم أن يتدعم بذكرى الوقت الذى جاء فى النبوءات حين «سيغزو الإنسان كمثل ظل صخرة عظيمة فى أرض متعبة». ولقب «ابن الإنسان» المرتبط حتماً بابن الإنسان المصلوب ، إنما يكشف عن الصلة بين المسيح وإله الزرع المذبح ، وهى الصلة التى ستغدو أشد وضوحاً فيما بعد:

«ترى ما عسى هذه الجنور المتقبضة أن تكون، وأى الأغصان يمكن أن ينمو من بين هذه الأنقاض الحجرية؟ يا ابن الإنسان ليس فى مقدورك أن تعرف ولا أن تحس، أنت لا تعرف غير كومة من الصور المكسورة، والشمس تسفحها.

إن الشجرة الميتة لا تعطى ظلاً، والجندب لا يجلب الراحة، والحجر اليابس لا يبعث خريز الماء.

إن الظل الوحيد يوجد تحت هذه الصخرة الحمراء (هلم تحت ظل هذه الصخرة الحمراء) ولأرينك شيئاً يباين ظلك الذى يخطو وراءك فى الصباح، أو ظلك الذى يرتفع إلى لقياك فى المساء. سأريك الخوف فى قبضة من التراب».

وعلى حين غرة يتغير المفتاح ذلك أن أربعة أبيات من أغنية الصبى الملاح فى فاتحة «تريستان وأيزولد» لفاجنر إذ تحمل السفينة العاشقين إلى أيرلندا – تعيد إلينا أسطورة أخرى من الحكايات الرومانسية ، وإن كانت روحها تختلف كثيراً عن قصة الكأس. إنها أسطورة نجد فيها شهوة محرمة تجلب الموت والخيانة فى ركابها ، ولكننا نجد تريستان ولما يتنوق شراب الحب وقد مكث واقفاً يحقن عن بعد إذ لم يقطع الأمل نهائياً.

وليس لنا أن ننسى النهاية على أية حال. ولا تلبث جملة أخرى بعد ثمانية أبيات أن تبرز إلى أذهاننا ، وهى فى هذه المرة من الفصل الأخير . وفيه نرى تريستان

يستوفى أنفاسه وقد غدا الآن بعيداً عن أيرلندا بعد أن نقض عهده وحطمته العاطفة ، يتساعل عبثاً عما إذا كانت سفينة أيزولد تلوح فى الأفق ليتلقى الإجابة «يباب وفارغ هو البحر». وفيما بين هذين المقتطفين ترد ملاحظة شخصية أو ذكرى أو اعتراف بأن «الشهوة تبطل»: «قد أهديتني السنابل البرية، لأول مرة منذ عام، وقد أطلقوا على اسم فتاة السنابل البرية وعلى الرغم من ذلك ، فعندما تأخرنا فى العودة من حديقة السنابل البرية، وقد امتلأ ما بين ذراعيك بها، وابتل شعرك، لم يعد فى مقدورى الكلام، فخفضت عيني، لم أكن بالحي ولا بالميت، ولم أكن أدرك شيئاً، فقد كنت أنظر فى قلب الضوء، السكون».

وترتبط هذه الذكرى بذكريات الطفولة فى الحادثة السابقة فى الهوفجارتن ، كما أن الحلقة الواصلة بينهما إنما توجد فى قصيدة إليوت الفرنسية «فى المطعم» ، وفيها يثرثر النادل العجوز بمشهد غرامى صبيانى وضحك وهدية من زهور الحقل تحت وابل المطر ، وهى أيضاً الذكرى الرمزية التى تعاود قصائد إليوت الأولى لا سيما «الفتاة التى تبكى» و«صورة سيدة». على أن «فى المطعم» على أية حال هى المفتاح الحقيقى ، وذلك لأن صلتها بـ «الأرض الخراب» صلة لا تخطئها العين. فهى ماثلة فى أن آخر سبعة أبيات منها قد ترجمت ولوئمت لتشكّل الجزء الرابع من هذه القصيدة.

وإن رمزية السنابل البرية – زهور الربيع المرتبطة كالزنبق بالإله المذبوح – لتدعم مغزى البحر: المصدر الذى انبثقت منه كل مظاهر الحياة. وإن صدق الماء فى القطعة كلها لدرامى إلى أقصى حد بعد البؤس الجاف والخوف فى الجزء السابق.

وقليلة هى الأمثلة التى ترينا عبقرية إليوت فى إيراد المقتطفات باكثر مما يرينا إياها هذا البيت الفرد الذى ينعى يباب البحر ذاته. والأبيات السبعة عشر التالية تصف مدام سوزوستريس وهى عرافة عصرية تستقرئ الطالع من طريق مجموعة من «أوراق التاروت». وأول آثار هذه الأوراق وأسرعها إنما يتمثل فى تأكيد الفراغ العقيم الذى تحياه الطبقة المتحذقة ، وقد سبق لنا الالتقاء بها تثرثر فى ميونيخ. يذكرنا بذلك أن شخصية تيريزياس الجليلة قد انحدرت إلى درك سوزوستريس الدائمة الشمشمة والتى «عرفت بأنها أحكم نساء أوروبا» ويقولها «شكراً. سألتك لئن رأيت عزيزتى مسز اكتيون إلا ما قلت لها لأحملن إليها خريطة النجوم بنفسى».

على المرء أن يكون حذراً غاية الحذر هذه الأيام. على أنه مهما يكن من تمثيلها على نحو ما دور «مراقب الحدث» فإنها تقدم رغم ذلك بعض «شخص الدراما»:

شخص مجموعة «أوراق التاروت» التي يحتفل أن يكون الشاعر قد اختارها وابتدعها لتلائم مرماه.

وهناك البحار الفينيقي الغريق الذي أتى به إليوت من قصيدة «في المطعم» والذي يربط اقتباس من مسرحية «العاصفة» بينه وبين فردناند أمير نابلي ، ويغزو من ناحية أخرى «مستر أيجينديز تاجر أزمير غير الحليق وقد امتلأ جيبه بالزبيب البناتي» . وهناك «بلادونا سيدة الصخور سيدة المواقف» ، فهي المرأة التي تمثل كل النساء والتي يكفي لقبها للدلالة على طبيعتها. وهناك حامل الثلاث هراوات ، وهو الذي يرتبط «بالمملك الصياد نفسه على نحو اعتسافي» - وهناك العجلة: الدورة الأبدية. ولكن المشنوق ليس هنا في الوقت الحاضر وهو المشنوق الذي يرمز لكل من الإله المذبوح والشبح المرتدى قلنسوة في الطريق إلى عمواس ، في الجزء الأخير من القصيدة. فليس ثمة فداء ، وإنما مزيد من علائم العقم والقنوط: قنوط «خذ حذرك من الموت غرقاً» في حين أن الماء واهب الحياة ، وعقم «جموع من الناس يدورون في حلقة» الدهماء الذين لا يفتنون يعاودون الظهور وكأنهم لون من جوقة رقصة الموت. ثم نرى الآن جمع العمال الإنجليز بليدي الإحساس يتدفق على جسر لندن ، وها هي ذى الطبقة الروسية العاملة تنظم صفوفها وتتوعد. إنها «العشائر التي لا نهاية لها» تترقب في نهم انهيار الحضارة الغربية. وها هي ذى «الوجوه التي ترفض عرقاً» بعد خيانة جنيسماني الكبرى و«الوجوه الحمراء العابسة» لسكان الأرض الخراب الذين «يكشرون عن أنيابهم ساخرين عند أبواب البيوت المشيدة من الطين المشدوخ». فها هنا على الأقل تغير يسهل علينا أن ندرك رسوخ قدمه ، إذ أن الدهماء لا يتغيرون قط.

وإن استخدام مجموعة أوراق التاروت لم يأت اعتباطاً. فأصل هذه الأوراق عند أجداد لاعبي الورق في وقتنا الحاضر ليس معروفاً على وجه اليقين ، ولكن مس وستون تقول: «والأمر المؤكد هو أن النور ما زالوا يستخدمون هذه الأوراق حتى اليوم في أغراض الكهانة. يعادل ذلك في اليقين ، ويدنو أكثر من موضوعنا أن هذه الأوراق تشكل سبيلاً آخر قد أتانا من طريقه المعنى الكامن في طلب الكأس ، أو هي مستودع آخر لأسرار الطقوس القديمة. ذلك أن ما يعادل الكوبة والديناري والبسطوني والسباتي يتمثل في الكأس والرمح والسيف والصحفة. وفي هذا وحده من الدلالة ما فيه ، أو كما يقول مستر و.ب. بيتس: «لم يحدث قط أن فقد السيف والرمح والصحفة والكأس ما لها

من مغزى صوفى». فهذه الأشياء موجودة فى تقويم من تقاويم الأسرة الرابعة والعشرين فى مصر (ويظن أن لها صلة بالارتفاع والانخفاض الموسمى لمياه النيل). ويمكننا تتبع أسماء بعض الأشخاص فى أحد المصادر السنسكريتية. بل إن التاروت قد وجدت فى الصين على نُصُب (يبتنى عادة تذكراً لانحسار مياه الطوفان). وأمثال هاتيك الارتباطات يضىفى قوة كافية على البيت الذى يشير إلى «مجموعة شريرة من ورق اللعب».

ونحن الآن فى لندن:

«أيتها المدينة الوهمية تحت الضباب الأسمر فى فجر شتوى: قد تدفق جمع من الناس على جسر لندن ، جمع كثير. ما كنت أحسب الموت قد حصد هؤلاء الناس جميعاً. شرعوا يزفرون ويرسلون التتهنئات قصيرة قليلة وثبت كل منهم عينيه على قدميه.

اعتلى هذا الجمع التل ثم انحدر إلى شارع الملك وليم حيث أوقفت كنيسة القديس مارى وولنوث عقرب الساعات على الدقة التاسعة الأخيرة باعثة صوتاً ميثاً».

وإن القوة الوصفية الكامنة فى هذه الفقرة – بغض النظر عن متضمناتها – لتروعنا إلى حد كبير. فالأرض الخراب تمد حدودها لتحتوى عاصمة الحضارة ، وإن كان التيار الخفى فى القصيدة يربطها بمدينتين أخريين: بمدينة بودلير:

«أيتها المدينة الحاشدة، أيتها المدينة التى تملؤها الأحلام، حيث يقبض الشبح على المار فى وضوح النهار».

وبجحيم دانتى: «ما كنت أحسب الموت قد حصد هؤلاء الناس جميعاً».

فدانتى يقول هذا فور دخوله من بوابة الجحيم ورؤيته الجمع الكبير من الأرواح التى تندفع فى اضطراب حول راية مرفرفة. وهذه الأرواح – كما يقول له فرجيل – أرواح من «عاشوا بلا خير ولا شر ومن لم يفعلوا شيئاً فى قوة ولم يؤمنوا بغير أنفسهم». فالموت ذاته يرفضهم وقد قضى عليهم أن يظلوا إلى الأبد فى حركتهم المحمومة التى يعوزها الهدف: «إن حياتهم العمياء تمضى على نحو من التفاهة التى يحسدون معها كل أنصبة سواهم. وكلا الأمرين: الرحمة والعدالة يكن لهم الزاوية» ذلك أن «السماء قد أبقتهم فى معزل لئلا يتطرق الفساد إلى جمالها ، وإذا كانت أعماق سقر تتلقاهم فذلك لأن للشرير شيئاً من السلطان عليهم». ولعله لم يسبق قط لكاتب أن صور الغوغاء بمثل هذه الدقة.

وتتكرر هذه الرؤيا مرة أخرى فى كتابات إليوت عندما يقول فى مقالة نقدية: «ما دمنا بشراً ، فأفعالنا إما أن تكون خيراً أو شراً. وما دمنا نفعل الخير والشر فنحن بشر. ولخيراً – إذا استخدمنا لغة المفارقة – أن نفعل شراً من ألا نفعل شيئاً. فنحن على الأقل نحقق وجودنا بالشر. من الحق أن يقال إن مجد الإنسان يكمن فى قدرته على الخلاص ، ومن الحق قياساً على ذلك أن يقال أيضاً إن مجده يكمن فى قدرته على نيل اللعنة. ولعل أسوأ ما يمكن أن يقال عن غالبية أئمتنا – من رجال السياسة حتى اللصوص – إنهم ليسوا بشراً بما يكفى لاستحقاق اللعنة».

ومرة أخرى تحدد الفكرة عينها ، وطريق دانتى عينه قصيدة إليوت التالية «الرجال الجوف» – فليس هلاك لاودكية بأقل الأحداث ترويعاً فى الأرض اليباب: «ما كنت أحسب الموت قد حصد هؤلاء الناس جميعاً» وفى البيت التالى: «شرعوا يزفرون ويرسلون التهنيدات قصيرة قليلة». وهكذا نتتبع دانتى فى الليمبو ، حيث الأرواح التى تتن وتتنوق إلى الرب ولكن الوفاة عاجلتها قبل رؤية المسيح والتى عاشت فى أرض خراب قبل «إطلاق سراح المياه» والتى لم تعرف بعثاً ، فهى تحيا الآن «فى قوق لا أمل به». وإن كنيسة القديس مارى وولوث التى «أوقفت عقرب الساعات» إنما ترتبط بالهيكل المحفوف بالمخاطر (وذلك من طريق تكرار تلك العبارة فى الجزء الأخير من القصيدة) . كما أن التهديد الذى تتطوى عليه عبارة «على الدقة التاسعة الأخيرة باعثة صوتاً ميتاً» (وهى ملاحظة شخصية بحتة) إنما يوحى بجو الهذيان الذى تنص الماثورات على أنه يكتنف مطمح الرجاء. ومنذ هذه اللحظة تعانى «المدينة الوهمية» التضارب المحموم فى كابوس ليلى ، وذلك فى الأبيات الفكاهية التى ينتهى بها الجزء الأول من القصيدة: «وهناك لقيت رجلاً كنت أعرفه فاستوقفته صائحاً: ستيتسون! يا من كنت معى على السفائن فى ميلاي! أترى جثة العام الماضى التى فى حديقتك زرعتها بدأت تؤتى ثمارها؟ أتراها تينع فى هذا العام؟ أم ترى الصقيع المباغت أقلق مرقدتها؟ أواه! ابق الكلب بعيداً إنه صديق البشر ولا نبش الجثة بمخالبه مرة أخرى.

أهذا أنت! أيها القارئ المنافق أى شبيهى أى أخى!». إن تفسير الأحلام أمر عسير ومحفوف بالمخاطر فى الوقت ذاته وإنه ليتعذر من الناحية العملية «تحليل» هذه الفقرة. من الحق أن خاتمتى الجزعين الثالث والخامس من القصيدة متشابهتان من بعض النواحي ، وذلك من حيث تركيزهما وغناهما بالتداعيات . على أنه بينما يستدعى

استخدام العبارات البسيطة فى الجزء الثالث مشاهد خلفية شاسعة (مثلاً قد يوحى لحن واحد بسيمفونية كاملة) ، وأنه بينما يلعب حشد الاقتباسات فى الجزء الخامس دور لون من «التقفيلة» للقصيدة ، فإننا نجد فى هذا الجزء الأول كل ألوان التضارب التى تتوافر فى رابسونديا ثائرة. وعلى ذلك فكل ما يمكن لنا أن نلاحظه إنما يتمثل فى وجود «خيوط» معينة ترتبط بسائر القصيدة. وأهم الإشارات هنا هى الإشارة إلى العنوان «دفن الموتى». فنحن نجد فى بعض نسخ قصة الكأس أن موت أحد الملوك أو الفرسان هو السبب فى كارثة الملك الصياد وأرضه ، بينما نجد فى الأساطير والأغاني أن ذبح الإله ودفنه هما بطبيعة الحال التمهيد الضرورى للبعث. فالأيام التى ينعدم فيها الأمل هى تلك التى تقع بين الجمعة الحزينة وعيد الفصح.

وفى ميلادى - وهى موقعة بحرية أسفرت عن هزيمة القرطاجنيين - نجد ثانى هذه الإشارات إلى الفينيقيين أو إلى مدينتهم قرطاجنة ، وهى التى لا تفتأ تعاود الظهور بشكل أو بآخر إلى أن يلقى فيلباس البحار الفينيقى حتفه غرقاً. ويبدو للوهلة الأولى أنه من العسير إدراك ما إذا كان من الملائم تقديم الفينيقيين هنا إلا إذا اعتبرناهم حضارة أخرى تضاف إلى صورة العالم المجمل.

أما حين نتحقق من أن عبادة أدونيس قد نشأت أصلاً فى فينيقيا ، وأن أول تموز (ورث آلهة الزرع الآرية) سومرى بابلى قد دخل الأرض الخراب فى شخص أدونيس ، فإن قرطاجنة تكتسب عند ذلك أهمية جديدة. «الكلب بعيداً.

إنه صديق البشر وإلا نبش الجثة بمخالبه مرة أخرى».

ويحيلنا إليوت إلى مصدر الإلماعة وهى المراثية فى مسرحية ويسترن «الشيطانة البيضاء».

على أن أغنية ويسترن ليست هى وحدها كل ما نهتم له. فهناك أيضاً تعليق تشارلز لام عليها: «لم يسبق لى أن رأيت لهذه المراثية مثيلاً ، اللهم إلا تلك الأنشودة التى تذكرنى بالأب الغريق فى «العاصفة». فكما أن هذه مائية عن الماء ، فتلك أرضية عن الأرض».

و«الكلب» هنا ، هو بطبيعة الحال كلب الجبار أو نجم الشعرى اليمانية الذى كان المصريون يعدونه رسول فيضانات النيل الجالبة للخصب ، إذ كان بزوغه الذى ينبئ بارتفاع المياه علامة على بدء السنة المصرية الجديدة ، وعيد إيزيس التى يقال إن

دموعها زادت النهر إذ راحت تنعى أوزيريس زوجها الذبيح (وهو يعادل أونيس الفينيقي الأغريقى).

ولا يلبث هذا القسم أن ينتهى نهاية مسرحية بيت من بوداير ، يرتد - دون تمهيد - إلى القارئ المطمئن إلى ابتعاده عن الموضوع كله ؛ ليذكره بأنه هو أيضا ينتمى إلى الحماقة والخطيئة والبذاعة التى تسود عالماً هو أرض خراب.

مباراة شطرنج:

إذا استثنينا المقطوعة القصيرة «فيلباس الفينيقي» فسنجد أن الجزء الثانى من القصيدة هو أقربها إلى الأفهام ، فوحدة الفكر واضحة فيه وكذلك التناظر فى الشكل. والفقر القصصية والحوار والانتقال من البذخ إلى القذارة ، لا تمثل أية مشاق. وبالمثل فإن المقابلة الحتمية بينهما لا تحجب تشابههما.

فحتى لو لم يكن القارئ على علم بأن النساء العديداً إنما هن امرأة واحدة ، ففى مقدوره أن يحس بالمطابقة بين امرأة القصر التى يتمثل بذخها: «فى قوارير العاج والزجاج الملون الذى فضت سداداته كمنت عطورها الصناعية الغربية ما بين أدهنة ومساحيق وسوائل ، فاثارت الحواس وبلبلتها وأغرقتها فى العطور» وبين امرأة الحان التى تسترجع ذكرياتها فى ابتهاج: «ومهما يكن من أمر فقد عاد إلى بيته ألبرت فى ذاك الأحد، وكان على المائدة قديد ساخن.

دَعَوْنِي إِلَى أَنْ أَشَاطِرَهُمْ طَعَامَ الْعِشَاءِ وَأَنْ أَنْعَمَ بِمِذَاقِهِ سَاخِناً». ونحن نجد أن هذا القسم أيضاً من الناحية الفنية مستقل بذاته على نحو ما فهو يقدم لنا تصويراً رائعاً لرقعة الشعر الحديث على وجه العموم ، وشعر إليوت على وجه الخصوص. ذلك أن الجزء الأول ينازل الرومانسيين على أرضهم (وقد أوضح روبرت جريفز ولورا رايدنج فى «دراسة مسحية للشعر الحديث» مدى الشحوب الذى تبدو عليه قطعة من كيتس إذا قورنت بإليوت). فالجزء الثانى يعرض محاولات ما قبل الحرب من أجل «الواقعية» عوضاً عن التكلف الشعرى البالى. ولو نحينا هذا الالتحام جانباً لوجدنا أن مكان هذا الجزء من التطور المنطقى للفكرة المركزية فى القصيدة مكان واضح. فرفض الحياة يعقب دفن الموتى ، وهناك العقم الذى يتأبى على التجدد «ترى فيم تزوجت مادمت لا

تريدين أطفالاً؟» فالمرأة أم كل الأحياء لا تعدو أن تكون «بلادونا سيدة الصخور سيدة المواقف». والأبيات الافتتاحية: «كان الكرسي الذي اقتعدته يحكى عرشاً مصقولاً ويلمع على الرخام» تربطها مباشرة بكليوباترا التى يصفها أنوباربس بقوله: «كان القارب الذى جلست فيه - كمثل العرش المصقول - يلمع على وجه المياه». وتغدو هذه المطابقة بين الشخصيتين ، بمثابة التعليق على الصدى ، فلا ماء هنا ولا شئ عدا أن الحواس غارقة فى العطور ، وأن هناك «أخشاب بحر كبيرة يطعمها النحاس الأحمر تتوهج خضراء ويرتقالية إذ حفها الحجر الملون وراح الدولفين المنحوت يسبح فى الضوء الحزين».

ولا تلبث ذكرى كليوباترا أن تعيد إلى أذهاننا امرأة سفر الرؤيا «الزانية العظيمة الجالسة على المياه الكثيرة. والمرأة كانت متسريلة بأرجوان وقرمز ومتحلية بذهب وحجارة كريمة» ويتدعم هذا الارتباط بـ «وقد ارتفع بريق حليها إلى لقياء». ثم نجد أن إيراد السقف المزخرف - بعد أبيات قلائل - يذكرنا بالإنبيادة وقصة غرام دايدو ملكة قرطاجنة ، فلا نجاة من هذا الجو الباطنى الخانق. بل إن «الهواء المتجدد من النافذة» يبدو مثقلاً ملوثاً. ذلك أن ما ينجو بعض النجاة لا يلبث أن يغدو مثقلاً باحتمالات الهلاك مذ أنه «على المدفأة العتيقة كان الرائي يرى - وكأنما النافذة تطل على مشهد غابى - ما صار إليه مأل فيلوميلا من جراء الملك البربرى فى إكراهه الفظ. ورغم ذلك فقد مضى العندليب يملأ الصحراء بصوت لا ينتلم». ولولا الملاحظة التى يوردها إليوت لتعذر حتى على أقل القليل من القراء ربط كلمتى «مشهد غابى» بقطعة من «الفريوس المفقود» ولكان ذلك أشق عليهم من الربط بين الإنبيادة و«السقف المزخرف».

ويبدو أنه لو لم يتم هذا الارتباط لما كان فى ذلك كبير خسارة على العكس من أمثلة أخرى كثيرة. إذ اليس فى مجرد وضع هواء الريف المتجدد بجوار رخاوة الغرفة الثقيلة ما يكفى من القوة الدرامية؟ على أن الملاحظة على أية حال تذكرنا مرة أخرى (إذا كنا نسينا) بأن إليوت فى منهجه الشعرى لا يعمل على خلق تعميمات رومانسية فضفاضة يفسرها كل قارئ حسب خبراته الشخصية الخاصة ، وإنما يعمل على تقديم صورة محددة متفردة. فليست وظيفة «مشهد غابى» أن توحى إلى خيالنا بالانطلاق إلى المراعى الخصبة التى تحوى ثيران عجوزة شقية ، وإنما وظيفته أن يتحول بأفكارنا إلى الشيطان إذ يرقب من تخوم عدن منظر الفريوس البعيد يتوج: «رأس سفح برية

منحدرة ذات جوانب معشوشبة تنمو عليها الآجام، كهفية برية لا سبيل إلى الاقتراب منها، وقد ارتسم من فوق ارتفاع لا ينال على الظلال: سدر وصنوبر وشربين ونخيل نو أفنان - مشهد رعوى».

والحقيقة الماثلة في أن ثمة شيئاً مهدداً في المنظر إنما تمهد للأسطورة الأغريقية الكنيية التالية: (ومن غرائب المصادفة أن وضع الأسطورتين جنباً إلى جنب يغدو أكثر استثارة لاهتمامنا) على ضوء قول إليوت في موضع آخر: «إن أقاليم ملتون التي تمثل الفردوس والجحيم بمثابة شقق ضخمة تفتقر إلى الأثاث الكافي، وتزخر بالمحادثات الثقيلة. وبوسع المرء أن يلحظ جذباً تاريخياً يكتنف أساطيره البيوريتانية» فالأرض الخراب على سفوح الفردوس تغدو أرض خراب هلياس التي اغتصب في عزلتها تريوس ملك تراقية فيلوميلا، وقطع لسانها لئلا تخبر أختها برونس باعتدائه عليها. ولكن برونس اكتشفت الحقيقة وكان انتقامها مروعاً: لقد قدمت لتريوس زوجها جسد ابنهما القتل على المائدة. وإن بربرية هذه الأسطورة في حد ذاتها لترهف من حدة ملائمتها لموضوع الأرض الخراب، كما أن الإشارات إليها وإلى ما أعقبها ستعاود الظهور: فقد مسخت فيلوميلا عندليباً حتى غدا الجذع الذابل للسانها «صوتا لا ينتلم» ومسخت برونس خطافاً. وما قد غدت الغرفة الآن أشد قتامة عن ذي قبل: «وتجلت - فيما عدا ذلك - جنوع الزمن الذابلة على الجدران، وقد راحت أشكال محملقة تبرز إلى الخارج، متكئة، لتبطن الغرفة المقفلة بالصمت. قد تتأقل وقع الأقدام على الدرج» وتبدأ المحادثة العصبية للمرأة حيال هذا المشهد الخلفي فتجاوبها أفكار الرجل: «إن أعصابي مرهقة الليلة. أجل هي مرهقة فابق إلى جوارى. هلا حدثتني. فيم أنت صامت دائماً؟ تكلم. فيم تفكر؟ أي تفكير هذا؟ أي تفكير؟ أنا لا أدري قط فيم تفكر. ففكر: يخيل إليّ أنا في زقاق القنران الذي فقد الموتى فيه عظامهم. ترى ما عسى هذه الضجة أن تكون؟ إنها الريح تحت الباب. وما عسى هذه الضجة التي تتعالى الآن أن تكون؟ ماذا تفعل الريح؟ لا شيء تفعله». والريح تسترجع ذكرى أهوال مسرحيات وبستر وذلك في البيت الذي يقول فيه: «أما زالت الريح عند ذلك الباب حتى الآن؟» وهي لحظة من اللحظات التي لا تنسى في «قضية الشيطانة أمام القضاء» مما يزيد من توتر رقصة الموت، بينما تستمر المحادثة: «ألا تدري شيئاً؟ ألا ترى شيئاً؟ أما أنا فأذكر. قد كانت هاتان اللؤلؤتان عينييه. أحي أنت أم ميت؟ أما من شيء في رأسك؟» وإن

تكرار «لا شيء» ليزيد من الجو الوستري ويرجع صدى الحادثة الشهيرة فى مسرحية «دوقة مالفى» بين ثامنيس وقائليه. بينما نجد أن القطعة المأخوذة من «العاصفة» إذ تتكرر مرة أخرى فى هذه الأجواء إنما توحى لنا بأن شكسبير نفسه اجتاز تحولاً بحرياً. وثمة كبرياء رواقى خاص فى أفكار الرجل الحزينة ، فهى تتحمس الآن فى ثورتها على السوقية الخاوية التى تشوب الأمر كله إذ لا شيء هناك غير «ولكن واهاً واهاً واهاً واهاً لهذه القطعة الشكسبيرية. ما أرشقها وما أذكأها! ترى ما عسانى أفعل الآن؟ ما عسانى أفعل؟ لأندفعن خارجاً على هذه الصورة ولأذرعن الشارع مسدلاً الشعر هكذا. ترى ما عسانا نفعل غداً؟ ترى ما عسانا نفعل إلى الأبد؟ ألا فهو الماء الساخن فى العاشرة ولئن أمطرت فهى العربة المغلقة فى الرابعة. وسنلعب مباراة شطرنج مطبقين عيوناً بلا أجفان ومنتظرين طرقة على الباب». وإن مباراة الشطرنج التى تعطى القسم عنوانه لتذكرنا بأنفس أمثلة التورية المسرحية على رقعة الأدب الإنجليزى كله - ونعنى به ذلك المشهد فى مسرحية مدلتون «أيها النساء احذرن النساء» حيث تلتقى بيانكا بالدوق وهى ذى حماتها العجوز التى لا تساورها ريبة تزور جارتها ليفيا لتلاعبها الشطرنج فى بيتها الذى اختبأ فيه الدوق. وفيما تستمر المباراة تصعد بيانكا إلى أعلى المنزل لتشاهد نفائسه حتى تقع على آخرها وأعظمها وقد اختبأ خلف بساط - إنه الدوق بعينه! والمسرح قد صمم على نحو يتيح للجمهور أن يرى فى أعلاه لقاء الاثنين وأن يسمع بوح الدوق بغرامه فى حرارة ، بينما تستمر المباراة فى طريقها الوديع فى مقدمة المسرح. ومثل هذا للتوسل إلى العين إنما يدعم عشرة أضعاف التورية فى مثل قول أوليفيا:

Did I not say my duke would fetch you o'er window? .

I think you spoke in earnest when you said it madam.

And my black king makes all the haste he can too.

Well madam, we may meet with him in time yet

I have given thee blind mate twice.

ومن ثم ، فلا تزال هناك امرأة أخرى تضاف إلى أعلى المسرح ، وهى بيانكا التى يصفها إليوت ، بقوله: «إنها لواقعية كئى امرأة أخرى فى المأساة الإليزابيثية ، فهى نموذج المرأة التى لا يسيرها سوى الغرور». فالخديعة فى الحب موكول أمرها إلى

النساء. ومباراة الشطرنج - وهي تسلية جادة - قد اكتسبت معنى جديداً. ومع ذلك فهناك معنى آخر يضيفه الإيحاء بالموت في «الطريقة على الباب» وهي تغدو الآن رمزاً لعقم مرور الوقت عقمًا هو كل نصيب وجود عديم الهدف: «المأساة الحقيقية في الحياة أن شيئاً لا يجدُ عليها، وأن الرتبة الناتجة عن ذلك لا تمت». وتستخدم هذه الطريقة بعينها في التحول إلى المشهد التالي. إنها تغدو الجملة المعادة (أسرعوا من فضلكم فقد أن الألوان) التي يرددها الساقى عندما يحين وقت إغلاق الحان والتي تتخلل ثثرة نساء الحان. والجملة تتخذ في مبدأ الأمر شكل التنبية الودى ؛ لتعلن أن قد دقت الساعة العاشرة حقيقة مما يؤذن بإغلاق الحان. وبعد تكرارها مرتين تقترامى تحيات الوداع على الطوار فى فواق - «مساء الخير يا بيل. مساء الخير لو. مساء الخير يا ماي. مساء الخير تاتا. مساء الخير. مساء الخير» كما أن البيت الأخير «طاب مساوكن أى سيداتى. طاب مساوكن أى سيداتى الرقيقات طاب مساوكن. طاب مساوكن» ينقلنا إلى مكان آخر كان الإفراط فيه فى الشراب تقليداً. نحن الآن فى بلاط الداينمرك نلقى نظرة على من هى «بين جميع السيدات أكثرهن حبوطاً وشقوة» إنها أوفيليا التى خاب ولاؤها لـ «همت» فى اللحظة الحاسمة من حياته ، مما أدى إلى موت ودمار كثيرين.

عظة النار :

فى الكثير من الحركة الثالثة طبيعة تقديم خلاصة ، والشروع فى الخيوط من جديد مع إنمائها فى الوقت ذاته وإضفاء المزيد من الثراء عليها ، والانتهاى بها إلى ذروة جليلة - فالتوزيع الأوركستراالى أخفى هنا وهو أكثر ذكاء إلى حد مدهش لا نجد له نظيراً فى أى موضع آخر من القصيدة. ولئن كان هذا القسم يفتقد الإثارة الناتجة عن الجدة ، وهى التى يمتاز بها القسم الأول ، كما يفتقد بساطة القسم الثانى والجلال الكبير فى القسم الخامس فإن فى صنعته المقتدرة ما يكفى من الجزاء. وعنوان القسم - كما هو الشأن مع عنوانى «دفن الموتى» و«مباراة شطرنج» - لا يتضح معناه من السطور الأولى فمن المؤكد أنه يشير هنا إلى الذروة أكثر مما يشير إلى المضمون العام ، وهو يظل مختلفياً حتى آخر ثلاثة أبيات. ونحن لا نتحقق من أهميته كاملة إلا بعد القراءة الثانية. عند ذاك نجد أنفسنا عند رأس جايا حيث يلقي بوذا على الألف كاهن ذلك الحديث عن النار ، بينما تستحيل أذهان سامعيه «حرة من الارتباطات

وخالصة من ألوان الفساد». ومادة العظة أن كل الأشياء تحترق: البصر والسمع والنوق والشم؛ الخيال والوعى وكل الأحاسيس التى تبلغ الروح من إحدى هذه الطرق. «وبم تحترق؟ أقول: إنها تحترق بنار الشهوة؛ بنار البغضاء؛ بنار الفتنة بالميلاد وتقدم السن والموت والأسف والندم والبؤس والحزن والقنوط». وحين يدرك الحواري المثقف النبيل ذلك يعى النفور من مسالك النار هذه (وحين يعى هذا النفور يتفصل عن الشهوة، فإذا ما غابت الشهوة غداً حراً وأدرك أنه انتهى من ميلاده الجديد وأنه عاش الحياة المقدسة ، وأنه فعل ما هو أهل له وأنه لم يعد من هذا العالم بعد). وللنار، كرمز، مغزى مزدوج فهي المدمر والمطهر معاً ، ولكنها تحمل هنا المعلم الأول وحده لتقابل عنصر الماء واهب الحياة.

والنار المثلثة عند البوذيين هي الحمى المثلثة أى شهوة الحياة (الجشع) ، والبغضاء ، والفتنة. ولا يتمثل القياس هنا فى «الذهب الذى تعالجه النار» وإنما يتمثل فى «جنوة التقطت من غمرة الاحتراق». والخطأ هنا إنما ينشأ غالباً عن نسبة مغزى لا يتغير إلى الرمز والبحث عن ضراعة فى النار ، حيث لا يوجد سوى تحذير منها. ونحن نجد أن التفسير الآخر والأكثر مسيحية على وجه التحديد لا يستخدم إلا فى نهاية «الأرض الخراب» حيث تكتمل مفارقة «الموت غرقاً» بـ «الخلاص من طريق النار». أما فى الوقت الحاضر ، فهي مازالت رمزاً للجذب وعقم الأرض الجافة. والأثر المراد بـ «عظة النار» هو تحويلها من علة سلبية ثانوية إلى تهديد إيجابى وتسديد تطبيق الأمثلة الرمزية. فبالنار يغدو الماء – كائناتاً ما يكون – عقيماً. والمشهد – كما كان الشأن فى «مباراة شطرنج» – هو لندن الحديثة مع إشارات إلى مهاد إليزابيثية توحى بالمجد. «قد انهارت خيمة النهر. ها هى ذى آخر أوراق الشجر تتقلص كالأصابع وتغوص فى الضفة المبلولة. ها هى ذى الرياح تجتاز الأرض السمرء بون صوت. لقد رحلت الحوريات عن المكان فى نهر التيمز الرقيق ، هلا تهاديت حتى أنتهى من أنشودتى. ما عاد النهر يحمل الزجاجات الفارغة ولا أوراق الشطائر ولا المناديل الحريرية ولا صناديق الورق المقوى ولا أعقاب السجائر ، ولا أى شاهد آخر ينبئ عن ليالى الصيف. لقد رحلت الحوريات عن المكان ورحل معهن أصدقاءهن الورثة المتسكعون لمديرى المدينة. رحلوا وما خلفوا وراءهم عنواناً». فهناك أصداء من «أغنية العرس» لسبنسر تلك القصيدة التى لا يوجد ما يضارعها فى «شعر الأعراس» بما تتضمنه من «أيا نهر التيمز الرقيق هلا تهاديت حتى أنتهى من أنشودتى» وما تتضمنه من ذكرى جمع الحور.

«كل بنات الفيضان الجميلات من أجل ذلك بخصلاتهن اللطيفة الضاربة إلى الاخضرار وقد أرسلنها عن آخرها مذ أن غدون عرائس». وهى تُستخدم هنا طبق منهج إليوت المبكر فى المقابلة البسيطة. إلا أن استعادة قصيدة سبنسر سرعان ما تحى ذكرى الأرض التى غدت الآن سمراء. «كان كله مزخرفاً بالأزهار المتنوعة. وكانت المروج كلها مزينة بالبراعم الحلوة التى يليق بها أن تزين خدود العذارى وأن تتوج عشاقهن فى يوم العرس القصير».

لكن «نهر التيمز الرقيق» لا يعدو أن يكون نهر المنفى والأسف. «قرب بحيرة ليمان جلست ثم بكيت». ويغدو الهواء مثقلاً بالموت والانهيـار. «لكنى أسمع من وراء ظهري فى نفخة باردة خشخشة العظم وقرقرة تتلقفها الآذان». ويتجدد التأمل فى الجمجمة مرة أخرى بالإشارة إلى قصيدة مارفل التى تعد من ذرا الشعر الميتافيزيقى. «لكنى ما أنفك أسمع من وراء ظهري على الدوام مركبة الزمان المجنحة ، وهى تسرع إلى قربنا وهناك ترقد أمامنا صحارى الأبدية الشاسعة. لن يجد أحد جمالك بعد هذا ولا سترن فى لحدك المرمى أنشودتى ذات الصدى. ثم لتحاول الديدان فض البكارة التى حافظت عليها طويلاً وليستحيلن شرفك، النادر المثال تراباً ولتستحيلن شهوتى كلها رماداً. إن اللحد لمكان أخاذ خاص ، لكنى لا إخال أحداً يعانق فيه أحداً» وفى غمرة تعقيد التدايعات فى العشرين بيتاً التالية تعاودنا أفكار الرجل فى «مباراة شطرنج». ومرة أخرى نجد «أننا فى زقاق الفئران الذى فقد فيه الموتى عظامهم». مرة أخرى نجد فردناند أمير نابلى «مفكراً فى حطام أخى الملك وفى وفاة أبى الملك من قبله». ومرة أخرى نستعيد أسطورة العندليب «تويت تويت تويت. جج جج جج جج جج . . فى إكراهه اللفظ» ونحن نجد فى البداية أن المشهد محدود النطاق وأن كآبته تجد لها معادلاً فى الكلمات والوزن. «قد زحف فأر فى خفة بين المزروعات وهو يجر بطنه الدبقة على الضفة التى جلست عليها أصداد فى القناة الراكدة ذات أمسية من أماسى الشتاء خلف مستودع الغاز». والبيتان التاليان – وقد سبق لنا إيرادهما بالفعل – يستعيدان فردناند أمير نابلى ، وسرعان ما يوحيان بالمقابلة الواضحة بين القناة البطيئة الجريان التى تعكس القبح الأثرى لمستودع الغاز فى القرن العشرين وبين هدير البحر على شط جزيرة بروسبرو المسحورة.

لكن الأهم من ذلك هو تداعى الأفكار مما يقدم لأول مرة فى القصيدة نفسها

شخصية الملك الصياد (وإن كان قد ذكر بطبيعة الحال في ملاحظات إليوت وكان عنوان الأرض الخراب مما يجعل وجوده أمراً مضمراً طوال القصيدة كلها). فنحن قد بينا مكانه المركزى فى الأسطورة وينبغى أن نذكر أن من أهم ما نهتم له فى شخصيته - هنا وهناك على السواء - إنما يدعم رمزية الحياة السائدة. ذلك أن السمكة رمز للحياة ذات القدم العريق» وهى توجد فى أقدم الأساطير الهندية وقد انتقلت فيما بعد إلى عقيدة بوذا بالغة الصين من طريق البوذية.

وفى الغرب غدت الرمز المركزى للأسرار الأورفية ، حيث أخذها المسيحيون القدامى وأدخلوا عليها التعديل ، وهم الذين سبق لهم أن تعرفوا عليها فى اليهودية نفسها. ونحن نجد أن فكرة وجبتهم من السمك التى تعد سرّاً مقدساً عظيماً - كانت سراديب الموتى شاهداً تصويرياً عليها - قد استمرت فى الحكايات الرومانسية عن الكأس ، وهى قد تشرح الكثير مما يبدو حشواً ، لا سيما ذلك الربط فى بعض النسخ بين الكأس نفسها وبين إحدى الأسماك.

وما زال هذا الارتباط باقياً فى إحدى «أوراق التاروت» وهى «صحفة الأقداح». وهكذا نجد أبهة عصور التقاليد تحول المشهد الكئيب بإنسانه المنعزل على حين غرة وتجعله محملاً بمغزى قرون. كما أن الخيط الرئيس يرد ثانية ويتطور خلال الأحد عشر بيتاً التالية من طريق تداعيات جديدة: «أجساد بيضاء عارية على الأرض الواطئة ، وعظام ملقاة فى غرفة صغيرة ضيقة جافة على السطح ، لا يكاد يطوها غير أقدام الفأر بين الحول والحول. لكنى ما أنفك أسمع من وراء ظهري بين الحين والحين صوت الأبواق والمحركات التى ستعيد سوينى إلى مسز بورتر فى الربيع. أواه لقد تألق القمر لامعاً على مسز بورتر وعلى ابنتها. إنهما تغسلان أقدامهما فى مياه الصودا. ويا لأصوات الأطفال إذ يغنون داخل القبة» فالتفكير فى الربيع المقبل لا يصرف أذهاننا عن ذكرى الموت غرقاً وما تبعته العظام من رعب فى غمرة الجذب ، إذ ما زال الربيع خاوياً. ومرة أخرى نجد أن صدى من بيت مارفل - وهو الذى يوحى الآن باستمرار الموت فى فصل التجدد - سرعان ما يعقبه ما يذكرنا بهذه القطعة من «برلمان النحل» لداى «وذلك حينما تسمع - فى إصاختك السمع - على حين غرة ضجة الأبواق والقنص التى ستجلب أكتيون إلى ديانا فى الربيع ، حيث يرى الجميع بشرتها عارية». ويواكب ذلك جمال الأسطورة القديمة التى قد تنصرف على نحو قبيح إلى زيارة

سوينى - الرجل الفظ الحديث فى عربته - لمسز بورتر ذات الدلالة بالغة الوضوح. وهناك نتف من موال استرالى يمكننا أن نحدس فحواه فى يسر ، وهو يتمم مرارة التحول . ولكن المقابلة سرعان ما تنعكس فى هذه المرة إذ نمر من أعماق السخافة إلى ذرا السمو.

ويذكرنا تطرف مسز بورتر بغسيل آخر للأقدام. إنه ذاك الذى تم فى ليلة الصُّلب. وإن البيت المأخوذ عن سوناتة «بارسيفال» لفرلين لينقلنا إلى هيكل الكأس ، حيث يذكرنا الصبية المرتلون ، خلال احتفال غسيل الأقدام ، بأنه «هاهنا يحيا الإيمان. إن المخلص ليمنح الحمامة أعز تذكاراته. فلتجلسوا إلى مائدته. قد صب النبيذ وقد كسر خبز الحياة» ثم نجد أن نتفة من أنشودة العنديل «جج جج لقذر الأذان» تعيد تقديم أسطورة تريوس لحظة من الزمان ، قبل أن نعود إلى لندن الجديدة لنتلقى بتاجر أزمير الذى يغدو البحار الفينيقي لآخر مرة. وثمة أثر مباغت ينجم عن رطانة التجارة «الزبيب والمستندات. الثمن بما فيه السيكورتاه (التأمين) والنولون - لندن». وهى تعنى - كما يقول إليوت فى ملاحظته - «إن الزبيب قد ثمن وإن بوليصة الشحن البحرية إلخ . . . تم الاتفاق على تسليمها إلى المشتري على أن يكون الدفع عند الاطلاع» مما يحدد الرمزية الثانوية للشخصية. ففي هذا العصر المجنون الذى يزخر بعباد المال ما من إله سوى التجارة ، ورسله إنما هم المصرفيون والاقتصاديون. والتاجر هو خير نموذج يمثله ، كما أن لغة هذا التاجر هى طقوسه السرية. فنحن لا نجد هنا إمكانية الحياة الضائعة فى غمرة الشهرة العقيمة ، وإنما نجد إنكاراً لكل قيم الحياة الصادقة . ويبلغ هذا الإنكار حد التمام الذى لا يجعل لمجىء الماء من ثمرة سوى الدمار. بل إننا لا نجد هنا ولو تاجراً أميراً ، ففكرة تاجرنا عن السعادة كما يوحى بها بيتان اثنان خير إحياء ، هى «الغداء فى فندق كانون ستريت وقضاء عطلة نهاية الأسبوع فى المتروبول». ونجد أن جو هذه الحضارة التجارية يجثم ثقيلًا على الحكاية التالية. فهى تبدأ بأنه «فى الساعة البنفسجية التى ترتفع فيها الأعين والظهور عن الأدراج والتى تنتظر فيها الآلة البشرية مثل عربة أجرة تخفق من الانتظار» كما أن الإشارة إلى شعر سافو جنباً إلى جنب مع القياس الآلى كافية كيما توحى بمدى ما أصاب إيقاعات الطبيعة من خلل. فنحن نجد فى المجتمع الزراعى للجزيرة الإيجية أن ساعة المساء البنفسجية التى «تجلب كل ما بعثره الصباح المنير» هى الوقت الطبيعى للتوقف عن العمل المجدى الذى يغدو الآن علامة اضطرارية محددة إلى أقصى حد وجالبة الحرية إلى ملايين العاملين

الكارهين ممن لا يعادل عقم عملهم سوى صدوقهم عنه. كما أن حياتهم خارج نطاق العمل لا تقل عن ذلك غرابة. . . والكاتبة على الآلة الكاتبة إلى بيتها إذ ترفع طعام الإفطار عن المائدة وتشعل موقدها وتخرج الأطعمة من العلب» فنحن نرى بعيني ترزياس قصة غرام هذه السيدة وذلك المعجب بها. إنه الكاتب الصغير عند سمسار المنازل.

ونجد في نهاية القسم ما يذكرنا ببذاعة الأمر كله. ولا تلبث أبيات جولد سميث في هذه المرة أن تعيد إلى أذهاننا قرناً مهما يكن من فظاظته ، فهو لم يكن بالذي يعدم الحساسية على أقل تقدير. «عندما تنحني امرأة جميلة لارتكاب حماقة وتروح تذرع غرفتها مرة أخرى وحدها ، فهي لا بد تسوى شعرها بأصابع آلية وتضع اسطوانة على الحاكي». فذكرى القرن الثامن عشر في موضعها هنا ، كما أن قافية القصة وبحرها من الناحية الشكلية يستعيد عنصر الكلاسيكية الأدبية؛ مثلما تضيف واقعية المضمون على القصة سمة رسم من رسوم هوجارث. ولا يلبث هذا أن يثير نقطة مهمة فقد وجد بعض القراء عسراً في التوفيق بين كراهة إليوت للسوقية ونكوصه عنها كراهةً ونكوصاً يتضحان في كل إنتاجه وبين لون من الخشونة الواضحة في هذه القطعة وفي قطع أخرى مشابهة. وإنني لإخال هذا راجعاً إلى عجزنا عن التفرقة بين ما هو سوقى وما هو خشن عجزاً يفسد الكثير من النقد المعاصر. فلا حاجة بنا إلى القول بأن السوقية والخشونة متقابلتان من الناحية العملية. فالسوقى عادة من «الضعف» إلى الحد الذى لا يجسر معه على أن يكون خشناً ، والخشونة تتضمن من الحساسية ما لا يدع منفذاً للسوقية. وفي إمكان الخشونة أن تبتعث إهناً جديداً لدى اللمز الخبيث؛ وهى تتضمن على الدوام افتقاراً إلى الحيوية. وفي أغلب الأعمال الفنية العظيمة لحظات من الخشونة لا يستثنى من ذلك الكتاب المقدس ولا كتابات شكسبير، بيد أنها لا تحوى «شيئاً شريراً أو سوقياً». وقد كان الإغريق غالباً نوى خشونة، بينما كان الرومان عادة سوقيين. وإذا أردنا تحديد الأمر أكثر من ذلك لقلنا : إن تدهور الفكاهة الإنجليزية ذات الطراجة والرحابة في القرن الثامن عشر إلى البذاعة الجديبة المخففة التى آلت إليها اليوم مثال كافٍ يسير. أو فلتقارن في الرسم الإنجليزي بين خشونة هوجارث وسوقية مدرسة اليتون بوينتر. ولا حاجة بنا إلى الاستمرار في المقابلة إلا لكى نضيف أن ارتدادنا عن الخشونة إنما هو فى أكثر الأحيان معيار سوقيتنا. وإن الضجة السوقية

التي تصدر عن حاكي الكاتبة على الآلة الكاتبة من طريق إشارة أخرى إلى مسرحية «العاصفة» لتمهد للتحويل إلى ركن من لندن، حيث يمكننا الاستماع إلى الموسيقى رأساً والالتقاء بالحياة الخشنة. ولنذكر هذه المهنة العريقة المثمرة، لنلقى بعد ذلك - على سبيل التتمة لا المقابلة في هذه المرة - نظرةً على حرفة من أجمل الحرف الفنية في المدينة مما تزمع الحضارة التجارية - لأسباب نفعية - أن تقضى عليها. «قد زحف هذا اللحن قربي على وجه المياه وعبر الاستراند حتى شارع الملكة فيكتوريا. إيه أيتها المدينة أيتها المدينة إنى لأسمع أحياناً قرب حانة عامة في شارع التاميز الأسفل همسات المندولين العذبة والقعقة والثثرة من داخل الحان ، حيث يتمدد عمال سوق السمك ساعة القيلولة وحيث تتجلى من جدران كنيسة القديس ماجنوس الشهيد روعة لا توصف من بياض أيونا ونضارها». وإن صيادى السمك ليتحولون بأفكارنا إلى النهر لا عند منابعه العليا التي تزورها الحور ، وإنما لدى البركة: «الصنادل تنساق مع المد الدوار. الأشرعة الحمراء الواسعة تتطوح على الصاري الثقيل عكس اتجاه الريح». ولا يلبث القارب أن يغدو القارب الملكى للملكة إليزابيث حيث راحت تفاكه ليستر الأثير لديها بالحديث عن غرام لا أمل به: «وشرعا يلغوان وأمعنا فى ذلك ، حتى لقد قال اللورد روبرت فى نهاية الأمر إنه لا يوجد من الأسباب ما يحول دون زواجهما إذا قبلت الملكة». بيد أن اللورد روبرت كان يعلم مثلما كانت الملكة تعلم مدى الهذر فى هذا الكلام. بل إن قصتهما لأكثر عقماً - وإن بدت أشد أبهة - من غرام الموظف الكتابى والكاتبة على الآلة الكاتبة.

وثمة صدى لا تخطئه العين فى أوزان هاتين المقطوعتين من «الخاتم» لفاجنر. بل إنه لو لم نخبرنا ملاحظة إليوت أن هذه إنما هى أغنية بنات التيمز لما غاب عنا ذكرى تحذيرهن لسيجفريد من أن حيازة الخاتم جالبة عليه الدمار. ومهما يكن من أمر ، فإن تقديم سيجفريد عند نقطة الالتقاء هذه إنما يستدعى أكثر من ذلك الموقف المعين. ذلك أنه من المتعذر فى المحل الأول أن يغيب عنا التوازى الرمزى فى كل من الأساطير الاسكندنافية والرومانسية. ومما يؤكد ذلك أن مؤلف «الخاتم» هو أيضاً مؤلف بارسيفال. ثم إن تقديم سيجفريد فى المحل الثانى إنما يقدم خيط النار وإن نكن نرى لها جانباً آخر هنا. إنها نار الخديعة التى يتعين على البطل إخمادها كيما يوقظ برونهليد. ولا تلبث بنات التيمز أن يتحدثن على التوالى. تقول الأولى: «مركبات الترام والأشجار المترية. لقد أنجبتنى صاحبة هايبى لكن مقاطعتى ريتشمند وكيو قتلتانى.

ولقد رفعت ركبتى فى ريتشمند وظهرى على قاع قارب ضيق». وتقول الثانية: «قدمائى فى مورجيت وقلبى تحت قدمى. ولما انتهى الأمر انتحب ووعدنى بأن يفتح "صفحة جديدة" فلم أعلق على قوله بشيء إذ ماذا يسوؤنى؟».

وتقول الثالثة: «على رمال مارجيت أستطيع أن أقيم الصلة بين لا شيء ولا شيء». أظافر مكسورة فى أيد قذرة. قومى؛ قومى المساكين الذين لا ينتظرون شيئاً» وثمة إشارتان فى أغنية الأولى: إحداهما هى الإشارة إلى فاتحة القسم بما فيه من حور ليالى الصيف . والأخرى هى الإشارة إلى «مطهر» دانتى ، حيث نرى روحاً نجت من الجحيم فى آخر لحظة تحى الشاعر قائلة: «فلتذكرنى؛ أنا لابيلا. لقد خلقتنى المخلص وقتلنى ماريما. يعلم هذا وذاك الذى تزوجنى بالخاتم عقب الخطبة». وبينما يجرى النهر تغدو النغمة أشد قنوطاً. ولعله لا يكون محض خيال أن نرى الكاتبة على الآلة الكاتبة مرة أخرى ممثلة فى ابنة المدينة. وفى النهاية ينتهى الأمر بالرسم التخطيطى القائم لرمال مارجيت التى يجرفها البحر المفتوح. فهنا نجد جموع الناس والعقم والقذارة ووحشية الحياة فى سبيل أن تقضى الطبقة العامة إحدى العطلات: «أظافر مكسورة فى أيد قذرة. قومى؛ قومى المساكين الذين لا ينتظرون شيئاً». إنها لرؤيا للأرض الخراب فى ستة أبيات قصار! وفى النهاية ترتفع الدعوة إلى الندم ونبذ الأمر كله. «ثم مضيت إلى قرطاجنة وأنا أحترق أحترق أحترق. إيه يا إلهى إنك لتنتشلنى من هذا. إيه يا إلهى إنك لتنتشل» لكن قرطاجنة تغدو هنا قرطاجنة جديدة. فهنا هو ذا القديس أوغسطين يتحدث فى اعترافاته: «ثم مضيت إلى قرطاجنة حيث . . .» وإلى جانب هذه الوثيقة العظيمة التى تمثل التقشف الغربى يضع إليوت زميلة لها من الشرق. إنها عظة النار التى يكمن مضمونها فى تكرار كلمة «النار» الوحيدة. ولا يلبث القسم أن ينتهى بهذه النقطة بعد أن أثارت من رحابة المهاد والعقائد ما يعد فى حد ذاته أدباً.

الموت غرقاً :

ولا بد أن تكون رمزية هذه الحكاية قد غدت الآن واضحة وضوحاً كافياً. وهى تتألف من ثمانية أبيات لا أكثر: «فيلباس الفينيقي الذى انصرم على موته أسبوعان أنسى صيحة النورس واصطخاب البحر العميق والخسارة والربح. لقد نزع تيار بحرى

تحت الماء اللحم عن عظامه فى همسات. وإذ نهض ثم سقط مرت به أطوار عمره وشبابه وهو يدخل الدوامة. يهودياً كنتَ أم غير يهودى يا من تدير العجلة وتنظر فى اتجاه الريح. تذكر فليباس الذى كان يوماً فى مثل طوك ووسامتك». ولعله يجدر بنا أن نلاحظ هذا اللعب الإليزابيثى النموذجى على الكلمات. فالتاجر بائع للزبيب ، مثلما يفعل شكسبير ، حيث يقول على لسان ليدى مكبث: «لأموهن وجوه الخدم أيضاً إذ لا بد من أن تظهر الجريمة وكأنما هم فاعلوها». ومن الطريف أيضاً أن نقارن بين القطعة كلها وبين نصها الفرنسى الأول كما كتبه إليوت فى قصيدة «فى المطعم»:

Phlebas; le phenician, pendant quinze jours noyé,
Oubliait les cris de mouettes et la heule de Cornouaille .
Et les profits et les pretes : et la cargaison d'étain :
Un courant de sous –mer l'emporta très loin,
Le repassant aux étapes de sa vie antérieure.
Figurez-vous, donc, c'était un sert pénible,
Cependant, ce fut jadis un belle homme, de haute taille.

فلباس الفينيقي الذى انصرم على غرقه أسبوعان،
أنسى صرخات النورس، والموجة على ساحل كورنول،
والأرباح والخسائر، وشحنة الصفيح:
لقد حمله تيار يجرى تحت الماء بعيداً
وجعله يمر بمراحل حياته السابقة مرة أخرى.
كان قدره – كما يمكنك أن تتخيل – أليماً.
ومع ذلك، كم كان يوماً وسيماً، فارع الطول.

ما قاله الرعد:

يندرج القسم الخامس والأخير من «الأرض الخراب» تحت ثلاثة أقسام ، فى القسم الأول : نبلى الهيكل المحفوف بالمخاطر فى نهاية الأمر: «ثم هبة رطبة من الرياح

جالبية معها المطر». وفي القسم الثانى : نسمع صوت الله فى الرعد. وفى القسم الثالث : نعود ببصرنا إلى القصيدة كلها. يقول إليوت فى ملاحظاته: «هناك ثلاثة خيوط مستخدمة فى الجزء الأول ، وهى: الرحلة إلى عمواس والاقتراب من الهيكل المحفوف بالمخاطر (انظر : كتاب مسز وستون) وتدهور أوربا الغربية فى الوقت الحاضر».

ويبدأ القسم بالمقطوعة التى سقناها فى مستهل هذا الفصل: «بعد احمرار ضوء المشعل على الوجوه التى ترفض عرقاً؛ بعد صقيع الصمت فى الحدائق؛ بعد العذاب فى البقاع الحجرية؛ الصياح والبكاء؛ السجن والقصر ورجع رعد الربيع فوق الجبال القاصية.

قد مات ذاك الذى كان حياً. قد متنا نحن الذين كنا ب قيد الحياة دون كبير صبر» ففى قلب هذا يمكننا أن نرى - كما رأينا حينذاك - صلب المسيح. ولكن الحادثة الآن رمزية أكثر منها تاريخية. فـ «الوجوه التى ترفض عرقاً» هى وجوه دهماء أوسع نطاقاً من اليهود والرومان الذين «خرجوا بسيفوف وعصى ليأخذونهم». والحدائق التى يكتنفها صقيع الصمت تنتشر فى كل أنحاء العالم. والعذاب فى البقعة الحجرية أوسع نطاقاً من انتصار الطاعة فى جثسيمانى. إنه محك الجلد فى الأرض الخراب. والسجن والقصر لا يقتصران على أورشليم بل إن ذاك الذى قد غدا الآن ميتاً ليس المسيح وحده، وإنما هو أيضاً الملك المتوفى وإله الزرع الذبيح وتموز وأزيريس وأدونيس وأورفيوس ، وتلك الشخصية السوقية الغربية فى «المجموعة البشرية من ورق اللعب» ونعنى بها «مشنوق» التاروت. فهو يمثل أعظم وأخلد إنكار للجسد الذى لا تخرج الحياة إلا من طريقه ، كما يمثل مفارقة الخلاص الذى لا يتم إلا من طريق الضياع. وليست المطابقة المتميزة بين المسيح وآلهة الطقوس السرية مجرد تركيبة مستخرجة من الدراسة الحديثة للدين المقارن ، وإنما هى مفتاح الصلة بين طقوس الخصب والحكاية الرومانسية عن الكأس. وعلى الرغم من أن نحلة «العارفين» المسيحيين الأوائل - وهى النحلة التى أكدت هذه المطابقة - قد لقيت إغراضاً باعتبارها هرطقة ، فإن تعاليمها إنما تزيد من عظمة المصلوب . إذ أنها تجعل من مركز العقيدة المسيحية مركزاً لعقيدة العالم كله. فمن الحق أن المسيح إنما هو «الحمل الذبيح من أساس العالم». وفى الفصل الذى خصصته مس وستون لهذه الموضوعات نراها تسوق هذا الموجز الممتاز الذى كتبه مستر ج. ر. س. مود: «وقد كانت دعوة العارفين من الناحية العملية تنحو إلى

أن المسيحية – أو بالأحرى بشارات المسيح الطيبة – إنما هي بالضبط جماع العقيدة الباطنية للهيئات صاحبة الأسرار في كل الأمم، أو هي، كما تقول «وثيقة نيقية» الشهيرة التي تعد أساس ما نعلمه عن هذه النحلة «البوابة الحقة إلى المسيح المبارك». وهكذا يبدو أن تعاليم الطقوس إنما تبلغ ذروتها عند الصلب، ونحن نجد أنه قبل عصور المسيحية كان الفن الشعبى «الإيحائى الوجدانى» الخام يُستخدم بالفعل لنقل أسمى الحقائق الخلقية والدينية. وهذا ما فعله الأفلاطونيون الجدد بأسطورة أتيس . كما كان على أسطورة الكأس أن تستمر في أداء هذه المهمة. تقول مس وستون: «إن الجانب الخارجى من الطقس يقدم لنا العناصر الإنسانية والفنية الشعبية ، وهى: الملك الذى يعانى والأرض الخراب ، وأثر ذلك فى الجماعة والمهمة التى تنتظر البطل ومجموعة رموز الكأس. ويقدم لنا الجانب العاطفى الوجهة الصوفية وخبز الحياة اللذين يرتبطان على نحو غامض بإناء يعد مركزاً للمزيج ويحمل مغزى "منتجا" مشهوراً. وثمة إدخال مزيج لمصدرى آفاق الحياة عالياً وسافلاً مما يقيم دليلاً قاطعاً على نجاح التجربة الأخيرة لإعادة الملك» ولكن أوان إعادته لم يثن بعد فما زلنا فى بلد بلادونا «سيدة الصخور»: «لا ماء هنا. لا شئ سوى الصخر. الصخر ولا ماء. والطريق الرملى الطريق الذى يتعرج بين الجبال، وهى جبال من صخر ولا ماء».

ويغدو عذاب هذا الظمأ متجاوزاً كل احتمال حتى أن «أغنية سقوط قطرات الماء» التى تشدو بها سمنة المتوحد تغدو مبعثاً للراحة: «لو كان ثمة ماء لتوقفنا وارتويننا. لكن المرء لا يستطيع وقوفاً ولا تفكيراً بين الصخور. إن العرق جاف والأقدام تغوص فى الرمال. لو كان ثمة ماء فقط بين الصخور. فم الجبل الميت ينفرج عن أسنان نخرها السوس وما عاد فى مقدورها البصاق. ألا إن المرء لا يستطيع هنا قياماً ولا رقوداً ولا جلوساً. الصمت نفسه لا وجود له فى الجبال ، بل ثمة رعد جاف قاحل لا مطر فيه. الوحدة نفسها لا وجود لها فى الجبال بل ثمة وجوه حمراء كاشرة تقطب هازئة من أبواب البيوت المبنية من الطين المشدوخ. لو كان ثمة ماء ولا صخور. لو كان ثمة صخور ومعها الماء. ماء . بركة بين الصخور. لو كان ثمة صوت الماء وحده لا صوت زيز الحصاد والأعشاب الجافة التى تشدو ، بل صوت الماء فوق صخرة حيث يشدو الدج الناسك بين أشجار الصنوبر: دريب دروب دروب دروب دروب. لكن ما من ماء» وتستولى الحمى على الأذهان. إنها لحظة السراب. ويروى إليوت أنه قرأ فى إحدى

قصص بعثات القطب الجنوبي «إن جماعة الرواد - فى فورة قوتها - وقعت تحت سيطرة وهم ملازم يوحى إليها بأن بينها شخصاً زائداً عن العدد الممكن إحصاؤه». ولا تلبث هذه القصة مضافاً إليها الرؤية المبهورة للقائم من الأموات حين ظهر للتلميذين على طريق عمواس أن تغدو: «ترى من عسى هذا الثالث الذى يسير إلى جوارك أن يكون؟ أنا لا أجد حين أحصى إلاك وإلاى معاً. لكنى حين أنظر إلى الأمام عبر الطريق الأبيض أرى دائماً شخصاً آخر يسير إلى جوارك منسللاً ملتحفاً وشاحاً بنياً مرتدياً قلنسوة. لست أدري: أرجل هو أم امرأة؟ لكن ترى من عسى هذا الذى يسير إلى جوارك أن يكون؟» فإذا أضفنا إلى ذلك التضارب الفوضوى فى فانوس سحرى، وجدنا أن الشكل المرتدى قلنسوة يستدعى صورة العشائر البربرية مرتدية القلانس وهى تحتشد على السهول المشدوخة من الجذب فى أرض خراب محدودة الرقعة جغرافياً تنتظر انهيار حضارتنا الغربية: «أى صوت هذا الذى يتعالى فى الهواء؟ إنه مهمة نحيب الأمهات. وأى أقوام هؤلاء الذين يرتدون القلانس ويحتشدون فى السهول إلى ما لا نهاية ويتعثرون فى الأرض المشدوخة وقد حفهم الأفق المنبسط وحده؟ أية مدينة هذه التى تعلو الجبال؟ إنها تنشق وتلتئم ثم تنفجر فى الهواء البنفسجى. أبراج متساقطة. أورشليم أثينا الإسكندرية فيينا لندن وهمية كلها». ولا تلبث كلمة «وهمية» أن تستدعى لمحتين باكرتين من لندن فى القسمين الأول والثالث: فنحن نجد فى القسم الأول: «أيتها المدينة الوهمية تحت الضباب الأسمر فى ظهيرة شتوية» ونجد فى القسم الخامس أن الوقت ليل مجنونة أحلامه: «لقد أحكمت إحدى النساء بسط شعرها الأسود الطويل وراحت تعزف موسيقى هامسة على هذه الأوتار. ولقد راحت خفافيش ذات وجوه طفلية فى الضوء البنفسجى تصفر وتضرب بأجنحتها وقد دبّت رُؤسها الزاحفة على أسفل حائط مسود. وفى الهواء انقلبت أبراج تقرر أجراس الذكرى التى ضبطت الساعات. وهناك أصوات تغنى من الصهاريج الخاوية وناضب الآبار». فالذكرى التى تشير إلى القديس مارى وولنوث ، هى وحدها التى تربط بين المدينة والأرض المحيطة بالهيكل المحفوف بالمخاطر: «فى هذه الحفرة النخرة بين الجبال فى ضوء القمر الشاحب» ونحن نجد أن قوى الشر كلها تتكثل عند نهاية مطمع الرجاء كيما تبذل محاولة أخيرة تعوق بها الفارس ، فهى تغزو عقله حتى ليخشى أن يجن. ولا تلبث الأشباح والغيلان ورائحة الموت وخوف الرعب القاتل الذى لا اسم له أن تطارده كلها. وإن شكه المخيف فى ألا يكون الهيكل ذاته غير وهم لشر ما فى الأمر كله: «هناك هيكل خاو لا يسكنه غير

الرياح. بلا نوافذ. وقد راح بابه يتطوح. إن العظام اليابسة لا تؤذى أحداً». لكننا لا نلبث أن نسمع فى غمرة الخراب صيحة بشير الصباح. «ما كان هنالك غير ديك وقف على شرفة الجمالون: كوكوريكو كوكوريكو فى ومضة برق». ويبلغ البحث غايته: «ثم هبة رطبة من الرياح جالبة معها المطر». وإن الجزء الثانى من هذا القسم – وهو الذى يحوى رسالة الرعد – لأقدم عهداً من الناحية الزمنية ففيه نرى الناس وهم ما زالوا ينتظرون المطر ، ولا يعدو الصدى الذى ترجعه الجبال أن يكون صدى «الرعد الجاف القاحل الذى لا يعقبه مطر». وما هى ذى السحب السوداء تتجمع فوق جبال هيمالايا ولكن نهر الكنج ليس فى أوان فيضانه ، بينما «جثم الدغل وقد حط عليه الصمت وعند ذلك تكلم الرعد». وهناك تصوير صوتى بسيط لضجة الرعد: «Daada ينسج إليوت من حوله أسطورة هندية بالغة القدم. إنها تروى كيف مضى أبناء إله الخلق الأكبر ليقيموا مع والدهم على سبيل التلمذة وقد انقسموا إلى ثلاثة أقسام: الآلهة والبشر والملائكة «Azuri» حتى إذا ما انتهت فترة تلمذتهم ، قالت الآلهة: «حدثنا أى إلهنا» فما لبث إله الخلق الأكبر أن تفوه بهذا المقطع الوحيد «Da» وسألهم عما إذا كانوا قد فهموا معناه على الوجه الصحيح، فأجابوه قائلين: قد فهمنا: إنما تقول (Damyata أى «سيطروا». وعلى مثل هذا النحو سأل البشر فأجابهم بنفس الطريقة حتى فهموا أنه يقول: (Datta أى «أعطوا». ولما سأل الملائكة بدورهم وتلقوا إجابته علموا أنه يقول لهم (Dayadhavam أى «تعاطفوا». وتلك هى الرسالة المثلثة لإله الخلق الأكبر حين يسمع صوته فى قلب الرعد. فهناك أولاً الواجب البشرى: «فلتعط! ماذا أعطينا؟ إن الدماء لتتهز قلبى أى صديقى. والإقدام المخيف على استسلام لحظة من الزمان، وهو ما لا يلغيه عمر من الحكمة. بهذا وبهذا وحده عشنا وهو ما لن تراه فى نعيننا أو فى الذكريات التى ينسجها العنكبوت السخى أو تحت الأختام التى يفضها المحامى النحيل فى حجراتنا الخاوية». ونحن نجد شرحاً للبيت الوحيد «الصعب» هنا: «الذكريات التى ينسجها العنكبوت السخى» فى إشارة إلى قول ويستتر: «من قبل أن ينسج العنكبوت ستاراً رقيقاً على العبارة المكتوبة فوق قبوركم». وإن فحوى القصيدة على وجه العموم لواضح وضوحاً كافياً، فوجود الإنسان بفضيلة الاستسلام وحدها هو الشرط الأول للحياة ، وذلك «الإقدام المخيف» هو أسمى الأعمال لأن إخضاع المرء إرادته لإرادة الله العظمى هو السبيل الأوحى إلى العيش على الإطلاق. ولا نلبث أن نعود إلى الجحيم مرة أخرى حيث نهتز لرؤية الجمع الكبير الذى يعوزه الهدف والذى يكن له النعيم والجحيم

على السواء احتقاراً والذي كان ماله الضياع ، لأنه لم يجد في نفسه الجرأة الكافية للتضحية بنفسه: «إن من يبحث عن حياته» ولئن كان واجب البشر في تقديم نفوسهم من الصعوبة بمكان ، فإن واجب الملائكة في توجيه النفس إلى التعاطف خلاق بأن يبدو لأغلب الناس أمراً متعذراً التحقيق: «فلتعط. فلتتعاطف. إنى سمعت المفتاح يدور فى الباب مرة، ومرة واحدة فقط. إنا نفكر فى المفتاح، كل فى سجنه يفكر فى المفتاح ، فكل يؤكد سجنه عند حلول الليل فقط. تحيى الشائعات الأثيرية لحظة من الزمان كوريولانوس محطماً». ذلك أن عزلة الفرد الحتمية قد أثقلت أناشيد الشعراء جميعاً ومن المؤكد أنهم قد أسرفوا فى التغنى بها إلى الحد الذى يجعلنا نشك فيما إذا كانت قد غدت وضعاً «شاعرياً» لافتاً للانتظار. وهكذا يستدعى إليوت - فى ملاحظة له - عبارة ثرية لفيلسوف كيما يعيد التوازن: «إن أحاسيسى الخارجية ليست أقل خصوصية لنفسى من أفكارى ومشاعرى. ففى كلتا الحالتين تقع خبرتى فى نطاق دائرتى الخاصة، وهى دائرة مغلقة على الخارج، وبينما تتشابه كل عناصرها، تظل كل دائرة من دوائرها غامضة بالنسبة للدوائر الأخرى المحيطة بها. وموجز القول إننا إذا عدنا الأمر وجوداً يتبدى فى كل نفس، فسيكون العالم كله بالنسبة لأى إنسان متميزاً ومقصوراً على نفسه تلك» (ف.هـ. برادلى: المظهر والحقيقة). كيف يمكن إذن للتعاطف أن يتم إذا كانت الدائرة «مغلقة على الخارج؟» ينبغى علينا ألا نركن إلى شىء غير «الإشاعات الأثيرية» الدنيوية الأخرى كيما تحيينا فى عزلتنا البائسة تاركين الواجب الملائكى للملائكة؟ إن الأمر ليبدو كذلك ، وإن كنا نلمح إشارة إلى طريق الخلاص رغم ذلك ، وذلك عندما نربط بين مقطوعة «فلتتعاطف» ومقطوعة «فلتعط». فلئن كنا استسلمنا حقاً فسيقل انشغالنا بأنفسنا، ما دام «التفكير فى المفتاح» هو الذى يجعل كلا منا محصوراً فى سجنه. وأخيراً فهناك الواجب الإلهى: «فلتعط! فلتسيطر: قد استجاب الزورق مسروراً لليد المتمرسه بالشرع والمجداف. قد كان البحر هادئاً وإن قلبك لخليق بأن يتجاوب فى سرور حين يدعى فيخفق طائعاً الأيدى الموجهة». فنحن إنما نكتسب الحق فى قيادة الآخرين عندما نسلم أنفسنا ونتعاطف. وإذا كان السواد الأعظم منا عاجزاً عن الوفاء بالواجب البشرى فمن الخطر إذن أن نتشبه الآلهة، إذ لا ينبغى أن تعنى السيطرة عندنا غير ضبط النفس. والأبيات تنقل إلينا هذه الحقيقة متوسلة إلى ذلك بأبسط السبل: أى باستخدام صورة القارب والبحر كيما تعيد إلى أذهاننا أنانية عاطفة تريستان وإيزولد فى القسم الأول. يلى ذلك الرفض المضمحل «خليق بأن . . .».

وإن الإشارة إلى الأسطورة نفسها لترينا أن الرفض ليس غاية في حد ذاته. فالسيطرة على وسائل الحياة لا تزال أعلى امتياز ممنوح لنا إذا نحن أعددنا أنفسنا لذلك، وذلك أيضاً هو سر الكأس. وتعد نهاية القصيدة تلخيصاً لكل ما سبق: «إنى جلست على شاطئ أصطاد وقد ترامى السهل القاحل من ورائى. أفترانى مستطيعاً أن أنظم أراضى على الأقل؟ إن جسر لندن يتهاوى يتهاوى يتهاوى. ثم غاص راجعاً إلى تلك النار التى تطهرهم. أواه أيها الخطاف! أيها الخطاف! أمير اكويتين فى البرج المحطم. وعلى ذلك فقد غدوت ملائماً لك. سلام يفوق كل عقل. سلام يفوق كل عقل». وثمة تداعيات خصبة يستدعيها البيت الأخير من الأنشودة السادسة والعشرين من «مطهر» دانتي: «ثم غاص راجعاً إلى تلك النار التى تطهرهم» إذ نجد من الناحية التاريخية أن تقديم أرنو دانيال، أعظم شعراء التروبادور وصديق الملك ريتشارد قلب الأسد، يذكرنا بتلك الحضارة البروفنسالية العظيمة وبالمُنشدين الذين انحدرت الأساطير اللاتينية إلى العالم الحديث من طريقهم. ونجد من الناحية الرمزية أن المقطوعة تضيف على عنصر النار تفسيراً مسيحياً فى نهاية الأمر، وتلخص - فى عين الوقت - القصيدة من طريق تذكيرنا بالعذاب التكفيرى الذى لا بد للشهوانيين من معاناته. ومن الناحية الشعرية تستدعى المقطوعة تلك الأشعار البروفنسالية التى تعاود الظهور كثيراً فى إنتاج إليوت: «ومن ثم فإنى أضرع إليك بحق تلك الفضيلة التى تقودك إلى أعلى السلم أن تتذكر ألى فى الوقت المناسب». يلى ذلك مقتطف مأخوذ عن الـ *Pervigilium Veneris* أى من «ليلة سانت فينوس» الغريبة الجميلة التى تعد همزة الوصل بين الأدب الكلاسى وأدب العصور الوسطى (أول قصيدة معروفة لنا تنتمى بروحها إلى أدب العصور الوسطى). إن المقطع الذى يتردد فى هذه القصيدة «غداً سيكون ثمة حب لمن لا يحب، وغداً سيكون لغير المحبوب حب» مضافاً إليه جو الانفعال الغامض الذى يسبق انبعاث الحياة ليجعل منها أجمل أنشودة عن الربيع لدينا. ويلاحظ أن ولتر باتر فى إعادة تركيبه لقضية الكتابة قد وصف هذه القصيدة بأنها «لون من ترانيم الأعراس تنطلق من فكرة مؤداها أن الطبيعة هى أم كل المخلوقات وتحتفل بالتزاوج والاقتران الافتتاحيين لكل المخلوقات النضرة فى فصل الربيع الساخن الأنيس - إنها الأعراس القديمة التى تزف فيها روح الربيع نفسه إلى التربة السمراء». ورغم أننا لا نعرف شيئاً عن مؤلف تلك القصيدة ، فإن رأى السواد الأعظم فينا خليق بأن ينعقد على أنه ما كان ليكتبها - كما قال باتر فى روايته المسماة «ماريوس الأبيقورى» - غير ذلك الفلافى

الذى يستوفى أنفاسه «وهو يملأ - مختلجا - مقطوعة تضاف إلى ما سبق ان أملاه» لتكون بمثابة المقطع المتردد الذى يلاحقنا.

Cras amet qui nunquam amavit

Quinque amavit car amet

أتيا - خلال النافذة - من حناجر الشباب الأقوياء.

إن استخدام إليوت لهذه القصيدة من طريق إيراد نتف منها إنما يعود بنا مرة أخرى إلى أسطورة العنديلين وإن كانت لا تعود بنا هذه المرة إلى فيلوميلا نفسها وإنما إلى أختها برونس «متى سأغدو كالخطاف؟» وهذا نص المقطوعة كاملا: «ابنة تيريوس تنشد تحت ظل الحور، حتى لتخال أن أنغام الغرام تخرج من فمها مزغردة لا أنها أخت تشكو بربرية الملك. إنها تنشد قائلة: قد غدونا بكما. متى يأتى ربيعى؟ متى أغدو كالخطاف كيلا أظل بكما؟». «أواه أيها الخطاف أيها الخطاف!» لأن الخطاف هو طائر الربيع وهو - فى المأثورات المسيحية - طائر العزاء الذى رفرف حول صليب المسيح هاتفا: تعز! تعز. «متى يأتى ربيعى؟» ولكن البيت الذى يسوقه إليوت من سوناتة جيرار دى نرفال المسماة «المنزوع ميراثه» El Desdichado ينكر أن ثمة عزاء. يقول نرفال: «إنى أنا الظل، والأرمل، والذى لا يعرف العزاء سبيلا إلى قلبه - أنا أمير أكويتين فى البرج المحطم. نجمتى الوحيدة قد ماتت ومزهرى الذى تنتشر النجوم على صفحته يحمل شمس الاكتئاب السوداء». وهكذا نجد أنفسنا مرة أخرى بين شعراء التروبادور من طريق التداعيات (فقد كان الفارس الذى حرم من ميراثه فى رواية أيفانهو لوالتر سكوت هو الذى أوحى لجيرار دى نرفال بسوناتته). ولقب «أمير أكويتين» يرتبط أولا قبل شئ - فى أغلب الأذهان - برتشارد قلب الأسد. فنحن إذن فى البرج المظلم فى الأرض الخراب على غير مبعدة من الهيكل المحفوف بالمخاطر نحدق فى أكثر أوراق التاروت قتامة وهى الورقة التى تمثل البرج وقد دمره البرق. وإن جنون هيرونيمو الذى انتقم لابنه المقتول فى مسرحية «المأساة الإسبانية» لكيد يستدعى الأقاصيص المهلوسة فى القصيدة وهى الأقاصيص المركزة حول الدخول إلى الهيكل المحفوف بالمخاطر. وبعد أن نتلقى رسالة الرعد المثلثة نتلقى تحية الوداع ثلاثا، وهى الخاتمة الرسمية للأوبانيشاد: (Shantih, Shantih, Shantih) ولا تعدو عبارة «سلام يفوق كل عقل» أن تكون ترجمة ضعيفة لهذه الكلمة.

بيتر أكرويد

ت.س. إليوت(*)

فى سن السادسة والعشرين وقع إليوت - الذى كان شاباً خجولاً، بلا تجارب جنسية، ومفتقراً إلى النضج الوجدانى - فى حب شابة إنجليزية تتمتع بالحياة ولكنها تفتقر إلى الاتزان العاطفى والعقلى. وتلت ذلك ثلاثون سنة من الشقاء، هى الفترة التى نظم فيها أغلب شعره، إلى أن توفيت زوجته وقدر له فى شيخوخته أن يتزوج سكرتيرته فاليرى إليوت التى كانت زوجة مثالية لمثل هذا الشاعر الكبير، وقد عوضته فى سنواته الأخيرة عن كل شقاء شبابه ورجولته.

ذكر إليوت ذات مرة، قرب نهاية حياته، أنه لم يعرف السعادة إلا فى فترتين: فى طفولته وفى زواجه الثانى. والواقع أن التعاسة البالغة التى كان يشعر بها فى الفترة التى تخللت هاتين الفترتين كانت راجعة إلى حد كبير إلى زواجه المتسرع، والذى أصبح فى النهاية تجربة لا تطاق، من فتاة وصفها البعض بأنها ملهمة، ووصفها آخرون بأنها معذبة. ومن المحتمل أنها كانت كلا الأمرين معاً.

جاء إليوت إلى إنجلترا من وطنه أمريكا فى أغسطس ١٩١٤ لى يستكمل دراساته العليا فى كلية ميرتون Merton من كليات جامعة أكسفورد. وحين اكتمل عليه عام فى لندن كان قد تمكن من نشر كثير من قصائده الباكورة. ولكن إذا كان عام ١٩١٥ هو العام الذى يؤرخ به بدء حياته الشعرية - إذ نشر فيه ديوانه الأول المسمى «بروفروك Prufrock وملاحظات أخرى»، فإنه كان أيضاً العام الذى تغيرت فيه حياته الشخصية بصورة جذرية. فبينما كان يدرس فى أكسفورد التقى بشابة إنجليزية ما لبث أن اقترن بها، بعد أسابيع قليلة، فى ٢٦ يونيه ١٩١٥ وكانت تدعى فيفيان هايوود Vivien Halgh-Wood .

(*) عن «ملحق صحيفة الأوبزرفر» ١٦ سبتمبر ١٩٨٤

أى نوع من النساء كانته فيفيان عندما التقى بها إليوت لأول مرة؟ لقد كانت تتمتع بالحيوية أكثر ما تتمتع بالجمال، على حد ما يروي الناقد والأديب الإنجليزي أوزبرت سيتول Osbert Sitwell عندما التقى بها بعد ذلك الزواج بثلاث سنوات. وكانت شديدة الوعي بذاتها وبالأخرين، ويقتطع إلى درجة الحساسية المفرطة. وكانت تميل إلى ارتياد المسارح وإلى الرقص على موسيقى الفونوغراف، حسنة المظهر دائماً، وإن تكن ملابسها لافتة للأنظار أحياناً. وإذا حكمنا بالقصص القصيرة التي نشرتها في مجلة «ذا كرايتريون» The Criterion (المعيار) التي كان يحررها زوجها، فقد كانت موهوبة في التعبير، وصاحبة فطنة غريزية حادة تشفى على حد القسوة. وكان صوتها عالياً مثل صوت الببغاء. وقد وصفها بعض أقارب إليوت بأنها «شخصية مبهجة جذابة مهتمة بكل شيء وحساسة للجمال». وذهب أوزبرت سيتول إلى أنها لا بد قد لاحظت، في عيني إليوت، تجسيدا لانطلاق الشباب وجرأته، رغم أنها كانت في الواقع تكبر زوجها بستة أشهر.

وتبين يوميات فيفيان في العام الذي سبق التقاءها بإليوت، أنها كانت أقرب إلى العصبية، معرضة لنوبات من القلق والكآبة، مع تغيرات مفاجئة في الحالة النفسية تطلق فيها قوى المرح. وعندما التقى بها برتراند راسل - الذي كان أستاذ إليوت في مادة الفلسفة بالجامعة - بعد زواجها بتلميذه بفترة قصيرة، وصفها بأنها «خفيفة، سوقية بعض الشيء، مغامرة».

كان والدا فيفيان، روز وتشارلز هاي وود، زوجين محترمين ينتميان إلى الشريحة العليا من الطبقة المتوسطة، يمثلان الطابع الإنجليزي الذي استهوى إليوت فيما تلا ذلك من أعوام. وكان شقيقها موريس، الذي يصغرها بثماني سنوات تقريبا، ضابطاً في الجيش تخرج في كلية ميلفرن Malvern وفي كلية ساندهيرست Sandhurst. كان الأب تشارلز هاي وود رساماً للمناظر الطبيعية وللوجوه، ولكن جزءاً كبيراً من دخله كان يأتيه من ممتلكاته. وكان يملك بيتاً ثانياً في أنجلسي Anglesey (أما بيت الأسرة فكان يقع في ضاحية هامستد Hampstead) كما يملك عدة ممتلكات في دبلن.

وعلى هذا، فقد كانت فيفيان فتاة محترمة لا تعاني من الفقر. ولا شك أن إليوت سرعان ما عرف هذه المعلومات كلها. أما الذي لم يعرفه - ولم يكتشفه إلا بعد أن تم الزواج - فهو أن لها تاريخاً مرضياً منذ سنواتها الباكرة. كانت مشكلاتها عصبية من

حيث المنشأ، وكانت أعراضها تشمل الصداع، وتقلصات في البدن، وآلاما عصبية حادة. وعلى الرغم من أن حالتها خليقة أن تُوصف الآن بأنها نقص في الهرمونات، وعدم توازن لها، فقد أعطاها أطباؤها - في ذلك الحين - أدوية يدخل فيها المورفين من أجل التحكم في تقلبات حالاتها النفسية. وكانت أمها تخشى دائماً أن تكون قد ورثت نوعاً من الجنون.

وماذا عن إليوت، في مواجهة هذه الشابة اللامعة المليئة بالحيوية، المفعمة بذلك المرح الغريب الذي كثيراً ما يتوافر في الأشخاص المفتقرين إلى الثبات أو الاتزان الوجداني؟ لقد كانت مختلفة تمام الاختلاف عن الفتيات اللواتي عرفهن وهو طالب في جامعة هارفارد بالولايات المتحدة أو في جامعة أكسفورد التي التحق الآن بإحدى كلياتها ليدرس الفلسفة. وكان في الأشهر السابقة للالتقاء بها يشكو من نقص خبراته الجنسية ومن خجله - وكذلك من عدم وجود الصلبة الأنثوية التي كان متعوداً عليها، ففي طفولته كان دائماً محاطاً بأمه وشقيقاته ومربياته.

كان إليوت قلقاً على المستقبل، ولم يستقر عزمه على نوع الحياة التي يريدتها بعد أن يغادر أكسفورد. والآن نجد أن هذا الشاب العذري، الحائر، المرهف عقلياً، وإن يكن مفتقراً إلى النضج وجدانياً، يلتقي بفتاة مغامرة مفعمة بالحيوية. كانت في نظره كشفاً عن الحياة الجنسية والعاطفية، يمكن أن يُغرق فيه كل تلك الشكوك وألوان القلق التي كادت تشله في السنين السابقة. وكان من رأى صديقه الأديب أولدس هكسلي أن «الرابطة بينهما كانت جنسية تماماً، تقريباً... ذلك واضح في الطريقة التي ينظر بها إليها، إنها إثارة مجسدة له». ولكن الأرجح أن يكون إليوت قد اتجه إليها بثقة طفولية، بانقلاب وجداني مفاجئ ابتلع في غمرته مخاوفه وألوان تردده السابقة.

وما الذي رآته، هي بدورها، في إليوت - بالإضافة إلى كونه شاباً متفوقاً أرضى غرورها بافتتانه بها؟ لقد كان وسيماً، يشاركها سرعة بديحتها، وكان شاعراً يفتن بها أصدقائه بمستقبل عظيم. ومن المحتمل، في شهور تعارفهما الأولى، أن تكون قد أعدت إليوت باندفاعها ومرحها إلى الحد الذي بدا منه أكثر حيوية مما هو عليه في الحقيقة. وما هنا تكمن علة شقائهما في حياتهما المشتركة: لقد أساء كل منهما فهم شخصية صاحبه منذ البداية.

غير أنه كانت هناك مشاكل أخرى تتطلب الحل الفوري: إذ يبدو أنه لا أسرة هـى

وود ولا أسيرة إليوت كانت على علم بأن الاثنين ينتويان الزواج، ومن ثم كان من الضروري ترضية كلا الأسرتين. وسرعان ما وافق آل هاي وود ضمناً على الزواج: فلا بد أن تهذيب إليوت وأدبه في السلوك قد طمئنا أبوي فيفيان، فضلاً عن انحداره من أسرة أمريكية كانت - من كثير من النواحي - أعرق من أسرة هاي وود.

وفي أواخر يولييه عام ١٩١٥ فعل إليوت ما كان عليه أن يفعله: لقد أبحر إلى الولايات المتحدة كي يواجه أبويه ويخبرهما بزواجه. لقد عاد إليهما هذه المرة - لا باعتباره خريجاً واعدأً من الجامعة، تنبسط أمامه آفاق مستقبل مشرق أمامه - وإنما باعتباره رجلاً متزوجاً ليس أمامه من فرص النجاح إلا القليل. وحثه أبواه على أن يحضر زوجته الجديدة إلى أمريكا، ويواصل دراساته العليا للدكتوراه في الفلسفة بجامعة هارفارد، فقد كانت الكلية هناك مريحةً بعودته إليها. ولكن فيفيان رفضت أن تغادر إنجلترا، وذلك جزئياً بسبب خطر الغواصات الألمانية التي كانت تعيثُ فساداً في تلك الفترة - فترة الحرب العالمية الأولى - في المياه بين الولايات المتحدة وبريطانيا. وعلى أية حال فقد طلب إليه أبواه ألا يهجر رسالته للدكتوراه عن الفيلسوف البريطاني ف. ه. برادلي F.H. Bradley فوافق على ذلك.

وبالرغم من أن هنري وير إليوت Henry Ware Eliot - والد شاعرنا - كان يعتقد أن ابنه قد أخطأ في التصرف، فإنه لم يكن عنيفاً معه. فلم يقطع عنه مثلاً الراتب الذي كان يمدّه به منذ سفره إلى إنجلترا. ولكن رد فعل أمه شارلوت Charlotte التي كانت شديدة التعلق بابنها كان ولا شك أقوى وأكثر اضطراباً. لقد كان الابن الذي أودعت فيه آمالها، وتبينت قدرات بذلت قصارها من أجل تنميتها. ومنذ ذلك الحين بدأت تقلق عليه كثيراً، وفي رسالة منها إلى ابنها الأكبر أخبرته أنها كانت لا تنام الليل، وإنما تعاني من قلق عصبي على أخيه توم، كما كان توماس إليوت يُدعى في محيط العائلة وبين أصدقائه المقربين. لم تكن عودة إليوت إلى أهله اجتماعاً سعيداً للشمل، وقد غادر أمريكا بعد هذه الزيارة التي دامت حوالي ثلاثة أسابيع، ولم يُقدر له أن يرى أباه بعد ذلك. وبالنسبة لشاب على مثل هذا القدر من الارتباط بالأسرة والولاء لتقاليدها والوعي الحاد بما كان أبواه يرجوانه له من نجاح، فلا بد أن زواجه الذي تم دون استئذانهما لاح أشبه بالخيانة: ولم تغب دلالة هذا الموقف عن ذهنه قط في السنوات التالية.

أقام إليوت وفيفيان فترة من الزمن في بيت والديها بضاحية هامستد، غير أنه

عندما عاد إليوت من الولايات المتحدة سافرا إلى إيستبورن Eastbourne لبعض الوقت، ووصف برتراند رسل رحلتها هذه بأنها «شهر عسل زائف». ومن إيستبورن خطت فيفيان خطاباً قانطاً إلى رسل بدا له أشبه بخطاب يكتبه منتحر. لم يُفصل رسل القول في طبيعة قنوط فيفيان، ولكن كل الدلائل تومئ إلى أنه كان راجعاً إلى خلل أصاب حياتها الجنسية مع إليوت. ونحن نجد هذا الأخير، في شعره، يصف الفعل الجنسي على نحو لا شخصي يتسم بالعنف. وفي قصيدة غريبة له عنوانها «أنشودة» نشرت عام ١٩٢٠ ثم لم يُعد نشرها في أي من دواوينه التالية نجد عريساً يرى دمماً على فراش عروسه ليلة الزفاف، ويتخيلها منزوعة الأحشاء. كما أن له قصيدة نثر عنوانها «هستريا» (١٩١٥) يشعر فيها الأنا أو المتكلم بأن المرأة التي تجلس في مواجهته إلى المائدة تلتهمه التهاماً.

هكذا مضت سفينة الحياة بهذين الزوجين اللذين أوقعهما القدر في شراكه، ومضت بهما الأعوام نحو مصيرين مختلفين: فيفيان نحو التعاسة ثم الجنون. وإليوت نحو التعاسة ثم النبوغ في عالم الأدب. ويستطيع دارس شعره أن يرى أصداء مستخفية لهذه الخبرة الأليمة – اللاذعة معاً، تتخايل من وراء أبياته التي تلوح موضوعية لا شخصية في ظاهرها، ولكنها في أعماقها صادرة عن خبرة ذاتية، حارة ومعيشة.

و. هـ أودن

ثلاث مقالات عن إلبوت

١- بورت وجوز مع الإلبوتات

(نشرت في ذا نيويوركركر ص ٨٥ - ٨٧ (٢٢ أبريل ١٩٤٩)

مستتر ت.س. إلبوت، مثل أغلب الكتاب المهمين، ليس شخصية واحدة وإنما بيت. ولهذا البيت - فيما أظن - ثلاثة سكان دائمين على الأقل. فأولاً هناك رئيس الشمامسة الذي يمارس ويؤمن بالترتيب والنظام والآداب الحسنة، اجتماعية وعقلية، بنفور أنجليكاني كامل من السرف الإنجيلي.

ولا عجب، فإن السيد المسكين محكوم عليه بأن يعيش مع شخصية بالغة الاختلاف، جدة فلاحه عجوز عنيفة مفعمة بالعاطفة، شهدت القتل والاغتصاب والتصفيات والمجاعة والفيضان والنار وكل شيء، حدثت في الهوة، ولولا أنهم يمنعونها لصرخت حتى يسقط البيت على من فيه.

وأخيراً، كما لو لم يكن هذا الموقف صعباً بما فيه الكفاية، ثمة غلام يحب أن يمارس مزحاً عملية خبيثة بعض الشيء. إن الزائر الجاد الذي جاء لإجراء مقابلة مع رئيس الشمامسة الموقر يدهشه ويحيره أن يجد an apple-pie bed أو أن تُقدم له مفرقات على شكل سيجار.

واضح من عنوانها المخيف بعض الشيء، أن أحدث مقالة لمستتر إلبوت «ملاحظات نحو تعريف الثقافة» (هاركورت بريس) صادرة رسمياً عن قلم رئيس الشمامسة الذي

يشعر بالتهيب إزاء كفاية قدراته، ولكنه مصمم على أن يؤدي واجبه الاجتماعي، في ظل ظروف بعيدة عن المواتاة جداً.

ويبدأ رئيس الشمامسة - بحذر أمثل وضمير حي كضمير مدرس - بأن يحدد المعانى المتنوعة التى يستخدم بها كلمة «ثقافة» كى تعنى : ١- التثقيف الذاتى للفرد ومحاولته رفع نفسه من غمار الجماهير المتوسطة إلى مستوى الصفوة . ٢- طرق الاعتقاد والتفكير والشعور لجماعة بعينها داخل المجتمع ينتمى إليها الفرد . ٣- طريقة حياة المجتمع ككل، وهى الأقل وعياً.

ثمة دائماً مشكلتان ثقافيتان: الابتكار الثقافى أو كيف تغير الثقافة إلى الأحسن، مهما يكن من معنى كلمة "حسن"؛ والنقل الثقافى أو كيف تنقل ما هو قيم فى إحدى الثقافات من جيل إلى الجيل الذى يليه. وإنما المشكلة الثانية هى التى يتصدى لها مستر إليوت - مصيباً، فيما سيتفق أغلب الناس على ما أظن، لأنه فى مجتمعات عصرنا المتحركة وغير الثابتة، نجد أن النقل، أو الذاكرة الثقافية، هو المشكلة الكبرى. وإذا ينطلق إليوت من مقدمة مؤداها أنه ما من ثقافة قد ظهرت أو تطورت إلا مقترنة بدين - مهما يكن العامل الذى أنتج صاحبه - يقرر وينمى أطروحة مؤداها أن نقل أى ثقافة يعتمد على ثلاثة شروط: ١- بقاء الطبقات الاجتماعية ، ٢- تعدد الثقافات المحلية أو الإقليمية داخل وحدة ثقافية أكبر ، ٣- تعدد العبادات والصلوات الدينية داخل شمول كبير للعقيدة الدينية. وهذه المقدمة، فيما أظن، لا ينكرها حتى أكثر الملحدین غلواً، لأن كلمة «دين» تعنى ببساطة ما يربط، والمعتقدات أو عادات السلوك التى يحدث ضمير الفرد أو المجتمع إياه أنه خالق به أن يؤكد، حتى ولو كلفه ذلك حياته (وليس لأحد هوية شخصية بدونها). فعلى سبيل المثال: الوضعى المنطقى شخص يؤثر أن يرمى بالرصاص عن أن يقول إن التقارير الميتافيزيقية عن القيمة تقارير حقيقية. فإذا لم يكن على استعداد لذلك، أو إذا هو - صاحباً معتقداته، تحت الضغط - لم يشعر بالخجل، فإنه لا يكون وضعياً منطقياً. كذلك لن يختلف أحد - فيما أظن - مع مستر إليوت فى ادعائه أنه فى أى مجتمع متحضر لا يكون الدين والثقافة، وإن يكن كلاهما معتمداً على صاحبه، متطابقين، ولا يجب أن يكونا متطابقين، فمثلاً المجتمعات الهمجية هى التى لا تكون فيها القيادة على الجانب الأيمن، أو أكل الكرنب المسلوق، أو الاستماع إلى موسيقى إلجار، مسائل عادة أو راحة أو نوق، وإنما مسائل ذات دلالة قصوى. ومهما يكن من أمر، فإن هذا يتضمن نتيجة مؤداها أن ديانة أى مجتمع متحضر إنما تتميز بوجود عقيدة قطعية (نوجما) منفصلة عن الأساطير والعبادات،

وعند سماع كلمة «بوجما» هذه يحتمل أن ترتفع صيحات الاحتجاج من الليبرالي. إنه سرعان ما يرى توركمادا وخشبة الإحراق، وكما هو الشأن مع دكتور همدرم في قصيدة ماكولي سيبدأ في أن يتساعل:

. . ما الذى يجمل بنا أن نرتديه من ملابس فى العرض،

وأين يجمل بنا أن نثبت المسحوق،

وما إذا كان يجمل بنا أن نخور أم لا.

- ومع ذلك فإن خبراته فى العشرين سنة الماضية ربما تكون قد جعلته أقل تعرضاً لأن تروعه تلك الكلمة، فإن النجاح الكبير للهرطقات المناهضة للبرالية قد اضطره إلى أن يعترف بأن ثمة سنة ليبرالية، لم يكن على ذكر منها إلا لأنها ظلت زمناً طويلاً بلا مناجز. إنه مضطر إلى الإقرار بأن ثمة معتقدات عليه، إن استطاع، أن يحول الناس عنها، وعليه، إن لم يستطع، أن يتعقبها بالاضطهاد، كائنًا ما كان اضطهاده من الرفق.

ما من أحد قد آمن قط، حقيقةً، بحرية الدين. فحيث يخص الأمر الدين، نجد أن التسامح هو أصعب الفضائل، ولكي تعرف دين شخص من الأشخاص ما عليك إلا أن تكتشف ما الذى يدفعه إلى العنف. ولئن لم يكن المرء قد سمع قط بشغب فى شوارع نيويورك بين اليونانيين والإيطاليين حول the filique clause، أو بين عضو إدارة للكنيسة المشيخية فى الشارع الخامس يدافع عن الجبر المسبق بطرف مظلمته ضد الهجمات الأرمنيوسية لعضو فى مجلس الكنيسة من ترنتى، بول ستريت، فذلك لا يعدو أن يعنى أنه لدى غالبية الأمريكين اليوم لم تعد المسيحية ديناً وإنما مجرد ثقافة، وليست جانباً مهماً من الثقافة. إن أكبر تهديد للحرية، فى عصر ثورة كعصرنا الحاضر، ليس العقائد القطعية وإنما العزوف عن تعريفها على وجه الدقة، لأنه فى أوقات الخطر إذا لم يعرف أحد ما الأساسى وما غير الأساسى، فستُخلع على غير الأساسى أهمية دينية (يغدو عدم الميل إلى الآيس كريم دليلاً هرطقة) بحيث إن الليبرالي الذى تخيفه فكرة العقيدة القطعية إلى الحد الذى يجعله يناهض، على نحو أعمى، أى نوع منها، بدلاً من أن يدرك أنه لا شئ يُجعل من بنود قانون الإيمان إذا لم تكن به حاجة لأن يكون كذلك، يزيد من حالة الطغيان ومطاردة الساحرات التى يرغب فى الحيلولة دونها. ومهما يكن من أمر، فليست آراء مستتر إلبوت فى الدين هى التى ستسبب له المشاكل مع أناس كثيرين، وإنما ارتضاؤه الطبقات الوراثة وشكوكه فى

مبدأ التعليم لكل إنسان. إذ ها هنا بين الحين والحين يحل محل رئيس الشمامسة المازح العملي الصبياني، الذي تلهيته المفضلة هي إغاشة حزب الويچ، خاصة إذا تصادف أن كان أعضاؤه من الأمريكيين.

هذه هي المعالجة المسرعة، وإن صرخات اللوعة والغضب التي بدأت، فعلا، تتعالى لا تصك كليةً أذنى واحدٍ على الأقل من السامعين، لأن من خصائص المستنيرين غير الجذابة افتقارهم الذي يكاد يكون كلياً إلى حس الفكاهة. ومهما يكن من أمر، فإن عنصر رئيس الشمامسة في لا بد أن يأسف لهذه الصرخات، لأن جمهوراً مستثاراً لن يكون على استعداد أن يستمع، ولا حتى أن يدحض. وليست قيمة كتاب المستر إليوت كامنة في النتائج التي ينتهي إليها - وأغلبها موضع جدل - وإنما في الأسئلة التي يثيرها. فعلى سبيل المثال، كيف نُقلت الثقافة في الماضي؟ ولئن لم تعد مناهج الماضي ممكنة، فكيف يتسنى نقلها الآن؟ أظن أن مستر إليوت ليس مصيباً إلا جزئياً عندما يؤكد أن دور النقل، في الماضي، قد لعبته طبقة أو طبقات. فلعدة قرون، كانت الثقافة تنقلها الكنيسة، أي مؤسسة ذات مركز وراثي يمكن استمداد أعضائها من أية طبقة اجتماعية. وفي انجلترا، نجد أنه فقط أثناء القرنين الأخيرين أو نحو ذلك، قد انتقلت مسئولية الثقافة إلى الطبقات الاجتماعية، أولاً للأرستقراطية مالكة الأراضي، ثم - عندما غدت حاملة أسهم دون مسئولية - للطبقات ذات المهن: الكهنة والأطباء والمحامين إلخ. . وحتى عند ذلك، فإن مؤسسات معينة - الجامعات الأعظم والبقع المسورة للكاتدرائيات - هي التي كانت مسئولة حقيقةً. أضف إلى ذلك أنه في اسكتلندا لم يكن الأغنياء هم وحدهم، أو هم الذين بصورة أساسية يلتحقون بالجامعات.

وقد كانت مشكلة أمريكا فريدة. فقراءات جفرسن وهاملتون لم تكن مختلفة عن قراءات الأوروبيين، ثم بين ١٨٣٠ و ١٨٧٠ تقريباً ظهرت ثقافة كانت غير أوربية يقيناً، ولكنها أنجلو-سكسونية تماماً. وبعد ذلك تعين على أمريكا، بمعنى من المعاني، أن تبدأ من جديد. وربما كان لسوء الحظ أنه، باستثناء ألمان ٤٨ واليهود الذين جاؤوا فراراً من الاضطهاد، كان دافع الهجرة من أوربا أثناء القرن التاسع عشر هو ببساطة الفقر، وكان معنى هذا أنه من بين الأيرلنديين والإيطاليين - مثلاً - الذين جاؤوا، كان قلائل حملةً - عن وعى - لثقافتهم المحلية، وقل منهم من كانت له ذكريات كثيرة يرغب في المحافظة عليها. وهذا، إلى جانب غياب أية كنيسة واحدة مهيمنة، قد ألقى بكل العبء الثقافي تقريباً على عاتق المدرسة، التي كان عليها أن تناضل قدر ما تستطيع، بعون

ضئيل حتى من الأسرة. ومن العلامات المشجعة جداً ان المجموعات الاجتماعية داخل المجتمع الأمريكى - اتحادات العمال مثلاً - قد بدأت تتدخل فى التعليم بدلاً من أن تتركه كلية للدولة. ولم أستطع قط أن أفهم كيف يمكن للبرالى - من بين جميع الناس - أن يعتبر تعليم الدولة غير شر ضرورى، ومؤقت فيما نأمل. إن الأساس الوحيد لارتضائه الذى أستطيع أن أتخيله هو الأساس التسلطى الذى يورده أفلاطون - إنه السبيل الوحيد لضمان السُّنة. حسنٌ، إذا كان الأمر كذلك، فليس إنجيل كليات تدريب المعلمين هو إنجيلى. أضف إلى ذلك أنه كلما أمكن تقسيم مهمة التعليم بأكملها بين مختلف الجماعات، ضوِّلت الوحدة التعليمية. ويكاد يستحيل على التعليم المنظم على أساس جماهيرى ألا يحاكي المناهج التى أثبتت جدواها فى إنتاج السلع بالجملة.

إن أكبر بركة يمكن أن تهبط على التعليم العالى فى هذا البلد إن تكون إقامة مزيد من الحواجز الطبقية، وإنما إزالة إحداها، أعنى التفرقة التى تقام بين من التحقوا بكلية ومن لم يفعلوا. فما دام أصحاب العمل يتطلبون درجة علمية للوظائف التى لا صلة لها بالدرجات، ستظل الكليات مغمورة بطلاب لا حب للمعرفة منزّه عن الغرض لديهم. وإذ يعى المدرسون - خاصة فى ميدان الإنسانيات - حاجة طلبتهم الاقتصادية إلى اجتياز الامتحانات، فسيهبطون بالمستويات حتى يدعوهم يمرون.

هكذا يمكن للمرء أن يمضى فى الثرثرة والتشاحن مع رئيس الشمامسة طوال المساء. ولئن أطلت، بين الحين والحين، رأس صغيرة لدى الباب وفتفت: «يسقط جفرسن!» أو «بعد إذنك، أأنت من الدرج العلوى؟»، لقد أمكن تجاهلها بأدب. لقد كانت المحادثة منبهة، والبورت ممتازا. استمر. لست أشكك فى جنوى

Ichabod! Ichabod!

(يا للسماء! ما عسى تلك الضجة غير العادية أن تكون؟) كنت تقول يا سيدى إن المتعصبين لحكومة عالمية يبدو أنهم يفترضون أن . .

Mene, Mene, Tekel, Upharism

There it goes again

إن المحادثة تتناول حتى نقطة الصمت. ويح؟ تورى؟ كل جسد كعشب. الثقافة؟ العشب يذبل. يدرك المرء أنه لم يعد يقرأ نثراً جلياً أو يتابع حجة. لقد كف المرء عن محاولة فهم أو شرح أى شىء. يستمع المرء إلى أغنية إليوت الثالث، صوت فى رامة ييكى ولا يتعزى.

٢ - إليوت عن إليوت

(نشرت في صحيفة ذا أوبزرفر، ٢٨ أكتوبر ١٩٥١، ص ٧)

الشعر والدراما. تأليف ت.س. إليوت. (فيير وفيير، ٧ شلنات، ٦ بنسات).

قلما يطبع خير الفنانين أفكارهم الخاصة عن أعمالهم، البعض لأنهم متواضعون، والبعض الآخر لأنه مشغول بالعمل الذي بين يديه. وهذا أمر يؤسف له. فعلى الرغم من أن النقد لا بد أن يبدأ وينتهي باعتراضات موافقة أو مخالفة من شأن القارئ، أكثر مما هو من شأن الكاتب، أن يتفوه بها، فإنه تكمن بينها كل الأسئلة التي تجعل النقد شائناً، كالسؤال: «أى مشاكل بعينها كان الكاتب يحاول أن يحل في هذا العمل بعينه، وإلى أى حد نجح؟» ها هنا يكون الكاتب ذاته - إلا أن تعوزه ملكة الحكم على الذات إلى درجة غير طبيعية - مؤهلاً لتقديم الإجابة، أكثر من أى مراقب خارجي. إن هنرى جيمز في مقدماته يحقق من أجل إفهام القارئ ما هو بصده في رواياته أكثر مما يستطيع أى ناقد آخر - بالغاً ما بلغ من نفاذ البصر - أن يأمل في تحقيقه.

وإذا افتتح مستر إليوت المحاضرات السنوية في ذكرى صديقه القديم الأستاذ تيودور سبنسر، يختار - موقفاً - أن يتحدث عن موضوع خاص، هو مسرحياته، وبطريقة أكثر تحراً وأكثر شخصية و - عرضاً - فكاهة مما سمح به لنفسه من قبل. وهو يبدأ محاضراته بمناقشة - مع مقتطفات من مسرحية هملت - لطبيعة الشعر الدرامي. إن الناس لا يذهبون إلى المسرح ليسمعوا شعراً، بمثل ما يذهبون إلى مجموعة قصائد غنائية، وإنما يذهبون لكي يشهدوا شخصيات في حالة فعل. بيد أنه إذا كان الشعر ملتجماً بالفعل، فإنه من الممكن أن يتأثروا به درامياً. وعلى ذلك ينبغي أن يكون الشعر الدرامي قادراً على كل درجات الحدة من أكثر المواقف «نثرية» إلى أكثرها «شاعرية». وينبغي أن يسمح للشخصيات بتجاوز أنفسها الفردية العملية، عندما يتطلب الموقف الوجداني ذلك، وكذلك استئناف نواتها دون رجة ملحوظة. عليه أن يكون قادراً على الغناء وعلى الحديث.

ثم ينتقل مستر إليوت إلى مسرحياته هو. كانت «جريمة قتل في الكاتدرائية» قطعة منتمية إلى عصرها عن موضوع ديني. وبالنسبة للمبتدئ، كان لهذا الموقف مزاياه. أما عيبه ، فهو أن نوع النظم القائم على مسرحية كل إنسان، والذي ابتدعه مستر إليوت، لم يكن يلائم إلا مسرحية في تلك الفترة التاريخية بعينها. أضف إلى ذلك أن استخدام الجوقة كمجرد متفرجين على الحدث - وإن يكن فعالاً في هذه الحالة - كان، فيما يشعر، شركاً وإغراءً بالروغان من تحقيق تكامل حقيقى بين الشعر والحدث. وعلى ذلك فقد قرر في مسرحيته التالية أن يتناول موضوعاً معاصراً، وأن يبتدع إيقاع نظم قريباً من الكلام المعاصر ، وأن يستخدم الشخصيات ذاتهم كمعلقين. وفي «اجتماع شمل الأسرة» قطع شوطاً طويلاً في حل مشكلة النظم. إن البيت الذي ابتدعه - بحسب كلامه - بيت نو ثلاث نبرات، ووقفه قوية البروز. وهنا أعترف أنى حائر في أمره. فإذ أفتح المسرحية عشوائياً أقرأ:

Warburton:

I wonder what he wants. I hope nothing
has happened

To either of your brothers.

Harry:

Nothing can have happened

To either of my brothers. Nothing can happen

If Sergeant Winchell is real. But Denman
saw him.

لا بد أن لى أذنًا من صفيح، لأنى - مهما حاولت - لا أستطيع أن أقرأ أياً من هذه الأبيات بأقل من أربع نبرات، والبيت الثالث يلوح لى مشتتلاً على خمس. بيد أن العروض لدى الشعراء أشبه بـ *laying a fire* لدى المتزوجين: أمر لا أحد فيه على صواب سوى الذات.

أما سائر أوجه المسرحية، فقد شعر مستر إليوت بأنه أقل رضاً عنها. لقد تبين أن استخدام الشخصيات كمعلقين أكثر صناعية حتى من الاستخدام الصريح لجوقة، وأخفق فى جعل أى شىء يحدث على خشبة المسرح حتى الدقائق القلائل الأخيرة، وخروج بطله.

وعلى ذلك ، فقد قرر ألا يكون فى مسرحيته التالية جوقة، ولا إشارات صريحة إلى الأساطير، وإنما حدث كثير، حتى لو ترتب على ذلك إخفات صوت الشعر. وفى «حفل الكوكتيل» نجح أخيراً فى مناجزة المسرحية النثرية على أرضها الخاصة. أما ما عسى خطوته التالية أن تكون، فذاك - كما هو طبيعى - ما لا يخبرنا به مستر إليوت. إنه يعبر فقط عن أمله فى أن يغدو يوماً ما متمكناً من وسيطه ، بما يجعله يتيح للشعر أن يبرز، دون خوف من أن يضر ذلك الدراما. إن مستر إليوت يتكلم بسلطة صاحب إنجاز. ومهما يكن من أمر، فإننى لست مقتنعاً بأن من الضرورى أن نتقبل verismo مسرحيات الوست إند المعاصرة (وهى التى تدين حتى الحبكة الشكلية) على أنها مقدمة لكل مسرحية شعرية، حتى لو شعر مستر إليوت أنها كذلك لمسرحه. ويتجه تفكيرى إلى شكلين دراميين: المسرحية الإيمائية الصامتة (البانتومايم) والأوبرا. وهما اللذان - وإن كانا غير واقعيين كلياً - يناقسان، بنجاح، المسرحية النثرية على اجتذاب الجماهير. وإنهما لبعيدان عن أن يقدموا «عالمًا غير حقيقى»، وإنما يقدمان - فى نظرى على الأقل - «محاكاة» للحياة كما نخبرها ذاتياً أفضل مما يستطيع أى انعكاس طبيعى النزعة أن يؤمل فى تحقيقه.

قد يصبح درب المستر إليوت هو الطريق الرئيس، ولكن ليكون أمراً مؤسفاً أن تؤدى سلطته إلى ترك الدروب الأخرى بلا استكشاف. ليس ثمة، فيما إخال، من يختلف معه على المثل الأعلى للمسرحية الشعرية كما يتصورها، وهو ما يتعين على كل الفنون، فى نهاية الأمر، أن تتصالح معه، لأن استخراج ذلك هو، على وجه الدقة، وظيفتها.

٣ - ت.س. إليوت حتى الآن

(نشرت في مجلة ذا جريفيين، مارس ١٩٥٢)

أن الأوان لكى يبدأ الجمهور شارى الكتب فى الاحتجاج على عادة من عادات الناشرين تشفى على عدم الأمانة، أعنى عادة تسميتهم مجموعة أعمال سابقة لمؤلف مازال حياً «مجموعة الأعمال» أو «الأعمال الكاملة». ففي حالة المجلد الذى أمامنا، مثلاً، سيكون العنوان قد غدا كذبة، إذ يقبلُ خريفُ هذا العام. وفضلاً عما تنطوى عليه هذه العناوين من إساءة تمثيل، فإنها تشجع اتجاه أغلب القراء إلى أن ينسوا أنه ما من حكم عن عمل معاصر يمكن أن يكون أكثر من مؤقت. كلما زادت أهمية الكاتب، كانت أعماله المنفصلة - كحركات سيمفونية - أجزاءً تابعة لعمله بأكمله، فلا يتسنى رؤيتها فى منظورها الأمثل إلا بعد اكتمال العمل. إن الأرض الخراب، على سبيل المثال، قد لاحت فى ١٩٢٥، عندما لم يكن يعقبها، سوى الرجال الجوف، شديدة الاختلاف عما تبدو عليه اليوم، على ضوء أربع رباعيات.

المشكلة هى أنه وقتها لا يستطيع أحد، ولا الشاعر ذاته، أن يخبرنا على وجه الدقة أى ميلاد وأى موت يومئذٍ إليه ذلك. بيد أن الشاعر على الأقل يعلم هذا: إن نقاده معرضون لأن يكونوا أقل منه تهيئاً.

ولكى يغدو المرء شاعراً من الطبقة الأولى، لا يكفى أن يكون ذا موهبة عظيمة: على المرء أيضاً أن يولد فى الزمان المناسب وفى المكان المناسب. فلكى يغدو المرء مبتدعاً ثورياً عظيماً، على سبيل المثال، ينبغى أن يبلغ سن الرجولة عندما تكون الظروف التاريخية قد خلقت، لتوها، فاصلاً حقيقياً فى الحساسية. إن من يولدون قبل ذلك لا يكون ثمة ما يدفعهم إلى الانشقاق على ماضيهم القريب. ومن يولدون بعد ذلك يجدون الابتداعات وقد تحققت فعلاً.

ولكى تتاح للمرء فرصة أن يغدو مستكشفاً حقيقياً فى الفنون، يلوح أنه كان يخلق به أن يولد بين ١٨٧٠ و ١٨٩٠. لقد كانت الثمانينيات مواتية بصورة خاصة، وقد أنجبت - ضمن من أنجبت - بكاسو وسترافنسكى وجويس وإليوت. على من ولدوا منا، بعد ذلك، أن يتحملوا دورهم الأقل بطولية وإن يكن، فيما أمل، مفيداً: دور المستوطنين.

أضف إلى ذلك أنه على قدر ما يخص الأمرُ الشعرَ الإنجليزي، كان من المهم ألا يولد في إنجلترا ذاتها. ومن بين جميع الأماكن يلوح أن الولايات المتحدة كانت أنسبها لميلاده. ولو تركنا تأثير إليوت جانباً، لوجدنا أننا ما كنا نحصل على شعر إدوارد توماس بدون روبرت فروست، أو على قصائد روبرت جريفز اللاحقة بدون لورا رايدنج، بل وربما قصائد بيتس اللاحقة بدون إزرا باوند.

كان الشعراء في إنجلترا عند استدارة القرن مسجونين في المواضع الشعرية - حساسية وتقنية - التي خلقتها الحركة الرومانسية، ومقتصرين على المنطقة التي افتتحها وردزورث وكولردج وكيثس وشلى، واستوطنها تنسون وبراوننج وأرنولد. لقد شعروا أنهم مغلولون، وأن هذه المواضع لم تعد تراسل حاجاتهم الحقيقية، ولكنهم كانوا أشد تعوداً عليها من أن يروا أين يكمن التحرر الحق. حاول سونبرن وجماعة ما قبل رفايل الفرار إلى عالم جمالي تتمثل جدته في طلاق بائن عن العالم المادي المعاصر. ووجد ثلاثة شعراء مرموقين جداً - هاردي وهوبكنز وداوتي - دروباً أخرى، ولكن لنواتهم وحدها. إن عملهم، على روعته، شاذ.

وقد كان الكتاب الأمريكيون - لأنهم لا يرثون موروثاً محلياً طويلاً - أكثر تطلعاً دائماً من أبناء عموماتهم الإنجليز إلى شعر تقاليد أخرى غير التقليد الإنجليزي. قارن مثلاً الاهتمام الذي يبديه شاعر حسن التنشئة كلونجفلو بشعر أوروبا بانحصار تنسون الذي لا يخفف منه سوى تعليمه الكلاسيكي. أضف إلى ذلك أن الأمريكيين يستطيعون أن ينظروا حتى إلى الموروث الإنجليزي بحياد جديد. إن تأثير الغاية المقدسة، على سبيل المثال، لم يكن راجعاً إلى ما يشتمل عليه من ملاحظات نقدية قدر ما يرجع إلى مقتطفاته الكاشفة. لقد أخبرنا مستر إليوت أن المؤثرات الرئيسية في تشكيل أسلوبه هي الكتاب المسرحيون الإليزابيثيون الأواخر كويستر والرمزيون الفرنسيون كلافوردج. وقد بحث شعراء بريطانيون كثيرون عن إلهام في المسرحية الإليزابيثية ولكن دون نجاح؛ لأنهم لم يتمكنوا من سماع شعرها إلا من خلال أذان الرومانسيين، كما لم يتمكنوا من سماع بودلير إلا من خلال أذنى سونبرن.

أقبلت قصيدة بروفروك على الشعر الإنجليزي كقنبلة (من الصعب الآن أن ندرك كم كانت الصدمة عظيمة، وأن ندرك أن أحد النقاد الثائرين أشار إلى مستر إليوت على أنه «عبد مخمور»). فها هنا، في قصيدة واحدة، عُثر على حل مرضٍ للمشكلات

الرئيسية الثلاث التي كانت تحير الشعراء: المشكلة العروضية أو كيف ننجو من مواضع البحر الأيامي، ومشكلة التنظيم أو كيف ننجو من تتابع المقطوعات، ومشكلة اللفظ والصورة، أو كيف ندمج المعدات «الشعرية» التقليدية في معدات الحضارة الصناعية المعاصرة.

وأكثر ما لفت نظري إذ أعدت قراءة قصائده من البداية إلى النهاية هو ضالة التغير الذي طرأ على أسلوبه (بديهي أن مسرحياته تشتمل على تغير، ولكنه على الأغلب تقني: مواعة بين الأسلوب وخشبة المسرح). إننا نجد بالفعل في قصيدتي بروفروك وصورة سيدة، على نحو مكتمل النمو، الصور، والبطل الآخذ في الاكتهال الذي بدأت الرغبة تضعف فيه، والرؤيا النوستالجية، والصوت الحميم - ما من شاعر آخر يوحى إلى القارئ، مثله، بأنه وحيد معه في الغرفة - بل وتلك الألاعيب الصغيرة كالـ epanorthosis على كلمات من قبيل «الوقت». إن التغير الذي نجده في القصائد اللاحقة ليس أسلوبياً، وإنما هو تغير جلبه نضج وتطهير مطردان لرؤيا الشاعر للحياة، وعلى وجه الخصوص تغلب على عنصر الغندور الجمالي فيه.

وفي أغلب القصائد وصولاً إلى الأرض الخراب وبما في ذلك تلك القصيدة، نجد شخصيتين متعارضتين تعارض البطل والوغد: المراقب الثقافي الحساس الحزين المكتهل - بروفروك، صديق السيدة، جروننتون، بريانك، تايرزياس - ورجل الدنيا السوقي الجشع النشط: سويني، وبلايشتاين، وسمسار البيوت ذو البثور، وهو - في أن واحد - موضع اشمئزاز وحسد النمط الأول. إن الأمر المنفر في هذا البطل هو ذلك المزيج من رثاء الذات والغرور في شخصيته. إن سويني يسرق منه فتاته، فيزعجه ذلك ولكنه يعزى نفسه بأنه أحسنُ تعليمًا، وأنظف ملابس داخلية. ويجد المرء أحياناً ما يغريه بأن يقول حتى لتايرزياس: «حقاً، لم لا تكف عن الاكتئاب وتخرج لتلعب مع سائر الأولاد».

بيد أن «أنا» أربعاء الرماد وأربع رباعيات، أفراد المسرحيات «المختارين» - بكت وهاري وسليا - لا يعودون ينغمسون، مانوكياً، في الأهم، وإنما يتقبلونها كوسيلة إلى الفضل الإلهي، وأمل في المجد، ومؤشر يومي إلى رسالة خاصة: لم يكن على تايرزياس القديم إلا أن يسند بالشذرات أطلاله، أما تايرزياس الجديد فيتعين عليه أن يغدو مستكشفاً.

وهى رحلة قد تنتهى بموت الشهادة.

وسوينى، إذا كان يظهر الآن أساساً، يظهر وقد تحور. إنه لم يعد هولة بلا شعور، وإنما مجرد إنسان عادى - جون وإيوارد اللذان يواصلان العيش، مستخلصين أفضل ما يمكن استخلاصه من وظيفة رديئة.

ولئن كان المرء يسمع فى اجتماع شمل الأسرة وحفل الكوكتيل نفمة متعازمة نشازاً عارضة، فإنى أعتقد أن هذه ليست مسألة حساسية، وإنما مسألة تقنية. فإذا يركز مستر إليوت اهتمامه على مشكلة كتابة شعر درامى لا يكون «مسرحة للخاصة» زائف الدعاوى، أجل مشكلة المواضعات المسرحية، أعنى أنه قد أخذ، بون تغيير، بمواضعات الملهاة الإنجليزية «العالية» التى وجدت من كونجريف إلى نويل كوارد، والتى ينتمى الديكور والشخصيات الرئيسية فيها إلى عالم الطبقة الأرستقراطية. وعلى قدر ما يكون الموضوع الدرامى واحداً من توكيدات الذات الدنيوية المتنوعة، كالحب بين الجنسين، وتكون القيم المعنوية المتضمنة اجتماعية، تكون هذه المواضعات مرضية تماماً: فالثروة وحسن التربية رموز كافية للملكات والفضائل. بيد أنه عندما يغدو الخيط هو الانتخاب الروحى، والهوة الجذرية بين الإيمان المسيحى وكل القيم الدنيوية، تنكسر الرمزية. إنى واثق ثقة مطلقة من أن مستر إليوت لا يريدنا أن نظن أن هارى، وليس جون، قد دُعى لأن جون غبى، أو أن سليبا، لا لافينيا، قد دُعيت لأنها من طبقة اجتماعية أعلى، ولكن ذلك على وجه الدقة هو ما يحتمل أن توحى به المواضعات الملهوية التى يستخدمها. أما وقد حل الآن مشكلة النظم، فإن أمامه وقتاً لكى يتدبر - كما أثق أنه فاعل - مشكلة «المهاد». وذلك، يقينا، أحد الأسباب التى تجعلنا نتطلع بلهفة إلى مسرحية الموظف الموثوق به.

هيوكينر

الأرض الخراب (*)

كتب إليوت مسودة (الأرض الخراب) وهو مريض يقضى فترة النقاهة في مارجيت ولوزان خلال خريف ١٩٢١ . وهكذا صدرت القصيدة عن نأقه يحس إحساساً قوياً بأن موارد الحضارة الأوربية بعد عشرين قرناً من الزمان قد أشرفت على النضوب، وأن أوربا تدهورت بعد الحرب، كما يعاني من ظروفه الصحية وعبوديته لوظيفته كموظف في أحد بنوك لندن. وقد وضع إليوت على صدر قصيدته عبارة من رواية كونراد المسماة قلب الظلمات هذا نصها: (البشاعة . . البشاعة!) حتى إذا ذهب إلى باريس عرض القصيدة على أستاذه إزرا باوند الذى قال : «لقد وضعت الأرض الخراب أمامى على أساس أنها مجموعة من القصائد . . وقد نصحته بما ينبغى أن يحذفه منها». ويصف إليوت قصيدته التى عرضها على باوند بأنها قصيدة منبسطة مشعثة بارحت يديه وقد هبطت إلى نصف حجمها أى بالشكل الذى تظهر به مطبوعة. ولقد ضاع مخطوط القصيدة المصدر بعبارة كونراد والذى أجرى فيه باوند إصلاحاته بقلم أزرق اللون. على أننا قد نستطيع من ثلاث رسائل متبادلة بين باوند وإليوت أن نتصور شكل القصيدة الأصلية. وترينا هذه الرسائل أن إليوت كان لا يزال متردداً فى الأخذ ببعض نصائح باوند وأن تعديلات باوند لم تكن مقصورة على الألفاظ وحدها وإنما كانت تشمل أيضاً إضافة أو حذف أجزاء كاملة من القصيدة.

وقد كانت قصيدة إليوت الأصلية تحوى قصيدة عن سيدة عصرية تتناول طعام الإفطار فى فراشها وقطعة أخرى طويلة عن حطام سفينة من وحى قصة يوليسيز كما

(*) عن كتاب «الشاعر الخفى ت.س. إليوت» لهيوكينر ، الناشر : إيفان أولونسكى ، نيويورك ١٩٥٩ .

وردت في جحيم دافقي. وقد رضى إليوت بحذف هاتين القطعتين دون معارضة ولكنه حاول الإبقاء على بعض المقطوعات الغنائية التي رأى باوند حذفها. وعندما انتزع باوند هذه المقطوعات من صلب القصيدة اقترح عليه إليوت وضعها في نهاية القصيدة ، ولكن باوند كتب إليه قائلاً: «إن القصيدة الآن تبدأ بكلمة "أبريل" وتنتهي بعبارة "سلام يفوق كل عقل" بلا توقف، وهذا يستغرق ١٩ صفحة. لنقل إنها أطول قصيدة في اللغة الإنجليزية ، فلا تحاول أن تزيدها ثلاث صفحات أخرى».

وكان إليوت يريد أن يجعل من مطلع قصيدته **جيرونتيون** مطلعاً «للأرض الخراب»، ولكن باوند نهاه عن ذلك، كما أقنعه بحذف عبارة كونراد سابقة الذكر، ونصحه بالإبقاء على المقطع المسمى **الموت غرقاً**. ولحسن الحظ استجاب إليوت لهذه النصائح كلها.

ونحن نعلم أن إليوت قد ذيل قصيدته بحواشٍ يشير فيها إلى المصادر التي أخذ عنها أبياته أو مواضع الاقتباس. وكانت هذه الحواشى آخر مظهر من مظاهر التعقيد الذى اكتتف نشر هذه القصيدة الفريدة. لقد نشر إليوت قصيدته - فى مبدأ الأمر - بلا حواشى فى **الكريتريون والديال** (أكتوبر ونوفمبر ١٩٢٢)، ولكنه أضاف إليها الحواشى حين نشرها فى شكل كتاب، وقال فى تفسير ذلك إنه كان ينظر بعين الاعتبار إلى نقاد قصائده الأولى ممن اتهموه بالسرقة الأدبية، وهكذا أفاض إليوت فى حواشيه فى الحديث عن (أوراق التاروت) التى عثر عليها فى كتاب من الطقس إلى **الرومانس لجيسى ل. وستون**، ونقل تسعة عشر بيتاً من أوفيد، وثلاثاً وثلاثين كلمة من كتاب **تشابمان عن طيور شرق أمريكا الشمالية**، وأثنى على مدخل كنيسة سانت ماجنوس **مارتير**، وحيّاً **المرحوم هنرى كلارك وارين** باعتباره من أعظم رواد الدراسات البوذية فى الغرب، ووجه أنظار القراء إلى **هلوسة إحدى بعثات استكشاف القطب الجنوبي** قائلاً: «لا أذكر أيها ولعلها تكون إحدى بعثات **شاكتون**» ثم ساق مقتطفات من **فروود ويرادلى وهرمان هيسه**. ولقد قال إليوت: «فكرت أحياناً فى التخلص من هذه الحواشى ولكنى لا أجد الآن سبيلاً إلى نزعها. ولقد نالت هذه الحواشى شهرة أكبر من شهرة القصيدة نفسها. وكان من الحق - ولا شك - أن أقر بما أدين به لكتاب المس **جيسى ل. وستون** ولكنى أسف حقاً على أنى أرسلت بقصيدتى عدداً كبيراً من الباحثين عن أوراق التاروت والكأس المقدسة، وكأنهم خرجوا لصيد أوزة برية!». وهكذا يجيز لنا

إليوت نفسه أن نهمل هذه الحواشى ونفهم القصيدة من غيرها. وإذا كان مثل هذا التصرف يقتضينا قدرًا كبيراً من الشجاعة فى مواجهة الدارسين وأساتذة الأدب ، فإنه لما يشجع حقاً أن يقول باوند: «لقد رأيت القصيدة ولكنى لم أر هذه الحواشى إلا بعد ذلك بستة أو ثمانية أشهر، ولم تزد هذه الحواشى من استمتاعى بالقصيدة مثقال ذرة. إن القصيدة تبدو لى وحدة عاطفية» ويستطرد باوند قائلاً: (إنى لم أقرأ من الطقوس إلى الرومانس لس وستون، ولا أنوى قراءته فى الوقت الحاضر. وأما عن الاقتباسات فليس يعنينى مثقال ذرة أن أعلم أيها من دأى وأيها من ملتون أو مدلتون أو ويستر أو أوغسطين. فمتعة المرء بقراءة الأرض الخراب لن يؤثر فيها أن يكون ويستر هو مؤلف أيها النساء احزن النساء أو أن يكون مارفل هو كاتب «التحولات»).

تصلح (مباراة شطرنج) - ثانى مقاطع القصيدة - لأن تكون نقطة الانطلاق. إن الشطرنج يحوى وزراء وعساكر: أى أنه رمز ساخر لتفاوت الطبقات. والشطرنج صراع صامت:

هلا حدثتنى. فيم سكوتك دائماً؟ تكلم

فيم تفكر؟ أى تفكير هذا؟ أى تفكير

أنا لا أعلم قط فيم تفكر، ففكر.

وكل شىء فى المباراة مداره الملك: أضعف قطعة على لوحة الشطرنج. ولكن إليوت يتحول بانتباهنا إلى سيدة مترفة تتزين فى غرفتها كالمملكات:

كان الكرسي الذى اقتعدته يحكى عرشاً مصقولاً

ويلمع على الرخام. وقد قامت المرأة

على قوائم تطعمها العرائش المزدهرة

وأطل منها كيوبيد ذهبى صغير

(ووارى آخر عينيه خلف جناحه)

فضوعفت شعلات الشمعدان ذى السبعة أفرع

وراحت تعكس الضوء على المائدة إذ

ارتفع بريق حليها للقياء

من علب الأطلس التى سالت فى فيض غنى.

وهذه السيدة المترفة التى يلمع كرسيها كالعرش المصقول تشبه كليوباترا التى كان قاربها يلمع على وجه المياه. على أنه ليس فى غرفة هذه السيدة شىء طبيعى: فالعرائش المزدهرة منقوشة، وكيوييد ذهبى، والضوء ليس مبعثه الشمس، والعطور صناعية، والشمعدان ذو سبعة أفرع كشمعدانات هياكل الكنائس، ولكنه لا يؤدى أى وظيفة دينية، والدولفين منحوت وهو يسبح «فى ضوء حزين». وفى هذه الغرفة نجد:

أشكالاً محملقة

وقد مالت إلى الأمام، متكئة، ويطنت الغرفة المغلقة بالصمت

ثم يأتى زائر للسيدة، وهو - ككل زائر إليوت - يرتقى درجاً:

قد تتأقل وقع الأقدام على الدرج

ويدور الحديث بين الاثنين:

ترى ما عسى هذه الضجة أن تكون؟

إنها الريح تحت الباب.

وما عسى هذه الضجة التى تتعالى الآن أن تكون؟ ماذا تفعل الريح؟

لا شىء. مرة أخرى لا شىء تفعله.

ألا تدرى شيئاً؟ ألا ترى شيئاً؟ ألا تذكر شيئاً؟

أما أنا فأذكر

قد كانت هاتان اللؤلؤتان عينييه.

وهكذا فالمرأة مريضة بالأعصاب، وهى تسمع أصواتاً لا وجود لها إلا فى مخيلتها. لقد قال الفيلسوف ف.ه. برادلى - وهو الذى أعد إليوت رسالة الدكتوراه عنه: «إن خبراتى تقع داخل دائرتى الخاصة وهى دائرة مغلقة على الخارج». ومغزى هذا الكلام أن الاتصال متعذر بين هذه السيدة وبين زائرها، فكلاهما يضرب فى بيدائه ولا يستطيع أن يفهم صاحبه. وفى هذا الفراغ لا يملك الاثنان إلا أن يتساءلا:

ترى ما عسانا نفعل غداً؟
ترى ما عسانا نفعل إلى الأبد؟
ألا فهو الماء الساخن فى العاشرة
ولئن أمطرت فهى العربية المغلقة فى الرابعة
وسنلعب مباراة شطرنج

مطبقين عيوناً بلا أجفان ومنتظرين طريقة على الباب.

وإذا ما نحن تحولنا عن الوزراء إلى العساكر وجدنا أن الحياة السفلى ليست أقل
زيفاً وابتعاداً عن الطبيعة من هذه الحياة الأرستقراطية. فالبيوت يقدم لنا امرأتين
سوقيتين تتحدثان فى بار، وتتردد فى حديثهما كلمات الأسنان الصناعية وعمليات
الإجهاض والصيدلى، والمرأة التى يريد لها زوجها أن تتجمل له وتبدو فى غير هيئتها
الحقيقية.

ولنعد الآن إلى الجزء الأول من القصيدة: (دفن الموتى). إن البيوت يبدوه بقوله:

أبريل أقسى الشهور، فهو ينبت
الزنايق من الأرض الميتة، ويمزج
الذكرى بالرغبة، ويجعل
الجنور الخاملة تنبض بأقطار الربيع.
والبيوت بهذه الأبيات يعارض قول تشوسر:
عندما تنهمر شأبيب أبريل العذبة
وتخترم جذب مارس لتخترق الجنور
وتغسل كل عرق بالعصارة الحلوة
تلك التى تنبت منها الزهور . .

عند ذلك يتوق الناس إلى الشروع فى رحلات الحج.

وهكذا فالربيع الذى كان عند تشوسر فصل التجدد والحياة والبعث أصبح رمزاً
للقسوة فى قرنتا العشرين. أبريل قاس لأن الحياة تتولد فيه من الموت ولأنه يعذبنا
بذكريات الماضى الذى لن يعود. وقديماً كان الربيع عند تشوسر إيذاناً بخروج الحجاج
إلى رحلات الحج المقدسة. أما إليوت فلا يرينا حجاجاً وإنما يعرض علينا مجموعة من
السائحين الأوربيين الكسالى الثرثارين فى وسط أوروبا بلا وطن ولا هدف:

لقد توقفنا فى بهو الأعمدة

وخرجنا إلى ضوء الشمس فى الهوفجارتن

وشربنا القهوة وتحدثنا ساعة من الزمان

وفى غمرة هذا الضياع تصيح امرأة:

ما أنا بالروسية على الإطلاق، وإنما أنا ألمانية حقة من لتوانيا

مما يوحي باختلاط الأجناس والسلالات فى أوروبا بعد قيام الحرب، وبقاء الكبرياء
القومى رغم ذلك . كما أن فى صيحتها مزيجاً من الذكرى والرغبة اللذين يبعثهما
الربيع. وهناك فتاة أخرى تسترجع ذكرياتها:

وعندما كنا صغاراً نقيم فى بيت الأرشيديوك

ابن عمى، أخذنى فى زلاجة

حتى ملأنى الخوف وقال: مارى،

مارى، أحكمى قبضتك عليها . . ثم انزلقنا.

فى الجبال يحس المرء بالحرية.

إنى أقضى شطراً طويلاً من الليل فى القراءة وأمضى جنوباً إذا جاء الشتاء.

فكلمة (الأرشيديوك) تذكرنا بمجد الإمبراطورية النمساوية المجرية الغابر. وخوف
الفتاة مارى من الانزلاق يوحي بخوف الإنسان الأوربى من السقوط. ولا هدف جدى
من مغامرتها فى نهاية الأمر. ثم يقول إليوت:

ترى ما عسى هذه الجذور المتقبضة أن تكون؟ وأى الأغصان يمكن أن ينمو
من بين هذه الأنقاض الحجرية؟ يا ابن الإنسان
ليس فى مقدورك أن تعرف ولا أن تحبس. أنت لا تعرف غير
كومة من الصور المكسورة والشمس تسفعا
إن الشجرة الميتة لا تعطى ظلاً، والجندب لا يجلب الراحة
والحجر اليابس لا يبعث خريز الماء ..

ويلاحظ أن عبارة «كومة من الصور المكسورة» تذكرنا بأطلال المدن التى انقطع ورود
الماء إليها حتى بادت واندثرت كمدن شمال افريقيا أو قرطاجنة القديس أوغسطين. وكومة
الصور المكسورة يمكن أن تكون أيضاً رمزاً للصورة المشوشة التى ترتسم فى وعى
الإنسان الحديث لأثار شكسبير وهومر ورسوم ميكائيل أنجلو وروفايل.

إن أمثال هذه العبارات تتماوج فى ذهن الإنسان الحديث: أكون أو لا أكون تلك
هى المسألة، هاتان اللؤلؤتان كانتا عينييه، لمسة من الطبيعة، الله يخلق الشمس والقمر
إلخ . . . لقد أصبح الرسم فى عالمنا مجموعة صور مكررة طبق الأصل، وأصبح
الأدب خليطاً من المقتطفات، كما أصبح التاريخ مجموعة من النظريات والمواقف
والأوضاع: تليسكوب نلسون، واشنطن يعبر خليج ديلاوير، حكومة من الشعب للشعب
بواسطة الشعب، الكوليزيوم، الجيلوتين، إلخ . . . وهكذا فكما ان المدن تقوم على
أنقاض سابقاتها، فإن «الأرض الخراب» تقوم على أنقاض سابقاتها من القصائد.
وابن الإنسان - فى غمرة هذا الخراب - لا يفتأ يتحرك بلا كلل نحو الشرق: أى نحو
روسيا (هلم تحت ظل هذه الصخرة الحمراء) ولكنه لا يجد غير الخوف. ثم نحن نلتقى
فى القصيدة بفتاة السنابل البرية، وهى تتحدث فى سرعة وبساطة وألم، وكأنها أوفيليا
«هملت» التى أصابها الجنون:

قد أهديتنى السنابل البرية، لأول مرة، منذ عام

وقد أطلقوا على اسم فتاة السنابل البرية

فهى تتحدث كالأطفال، ولعلها كانت تنذب حظها العاثر بكلماتها هذه أو لعل
الكلمات كانت تتردد فى مخيلتها.

أما رد الفتى عليها فيؤلف طبقات متعددة من الأحاسيس:
وعلى الرغم من ذلك فعندما تأخرنا فى العودة من حديقة السنابل البرية.
وقد امتلأ ما بين ذراعيك بها، وابتل شعرك لم يعد فى مقدورى
الكلام فخفضت عينى. لم أكن
بالحى ولا بالميت ولم أكن أدرك شيئاً
فلقد كنت أنظر فى قلب الضوء، السكون . .

إن حديث الفتى هنا شهوانى فى جوهره، على أن فيه خبرة صوفية تكاد تشفى
على حد الدنس. وحديقة السنابل البرية أشبه ما تكون بخميلة ضائعة كان يؤدى فيها
طقس دينى. لقد امتلأ ذراعا الفتاة بالزهور وابتل شعرها وهى تمارس هذا الطقس
ولكننا لا نعلم عن كنهه شيئاً. والأهم من ذلك أن هذه الفتاة قد تكون - كأفيليا -
ماتت غرقاً. ونحن نذكر أن أفيليا قد جمعت الزهور قبل أن تغرق فى الجدول ، وهى
قد رقدت وأنشدت نتفاً من الأغاني القديمة:

عليلة تهب الرياح . .

هناك الموطن

بينما انتشر شعرها وثيابها على صفحة الماء.

وينتهى (دفن الموتى) بحوار كئيب عن جثة مدفونة فى حديقة:

أتراها بدأت تؤتى ثمارها؟ أتراها تينع فى هذا العام؟

أم ترى الصقيع المباغت أقلق مرقدتها؟

فهنا رجلان إنجليزيان يتحدثان عن أزهار التيوليب التى يزرعانها وهما يمزحان
مزاحاً خشناً كمزاح القتلة. فالقاتل الإنجليزى - بعكس زميله الأمريكى - يؤثر أن يدفن
ضحيته على مقربة منه: فى الحديقة أو وراء كساء الجدار أو فى غرفة على السطح.

عظام ملقاة فى غرفة صغيرة ضيقة جافة على السطح

لا يكاد يطوها غير أقدام القار بين الحول والحول

و«عظة النار» تؤكد احتمال غرق فتاة السنابل البرية. فالمقطوعة تبدأ بتصوير أصابع يائسة تتقلص وتغوص في الضفة الرطبة، وتنتهي ببنات التيمز اللواتي يغنين في قاع النهر الناضح زيتاً وقاراً:

قد انهارت خيمة النهر: ها هي ذى آخر أوراق الشجر
تتقلص كالأصابع وتغوص في الضفة المبلولة. ها هي ذى الرياح
تجتاز الأرض السمرء دون صوت. لقد رحلت الحوريات عن المكان.
فيا نهر التيمز الرقيق هلا تهاديت حتى أنتهى من أنشودتى.

و«خيمة النهر» هنا هي الأشجار المتشابكة على كلا الجانبين وقد تعانقت أغصانها وكأنها تكون سرادقاً يسير تحته العشاق. ولكن هذا السرادق قد انهار حين غرقت الفتاة، وها هي ذى أصابعها تتقبض وتحاول الإمساك بالشاطئ دون جدوى.

ومن أقوى أجزاء (عظة النار) ذلك الجزء الذى يصور إليوت فيه الكاتبة على الآلة الكاتبة وعشيقها الذى يتردد عليها فيقضى وطره منها دون عاطفة حقيقية ، ثم ينصرف. هنا يبدع إليوت فى جعل الإيقاع الموسيقى لقصيدته يماشى المشهد الكئيب الذى يرسمه. فلقاؤهما يتم فى الغروب البنفسجى . والقطعة تتميز بحزن رقيق، وأوزان تكاد تتمزق من الملل، وكل شىء لا يلبث أن يرتدى فى اللامبالاة:

الوقت الآن ملائم فيما يظن

فقد انتهت الوجبة وتملكها السأم والإرهاق

يحاول أن يطوقها بين أحضانها

التي لا تجد مقاومة منها، إن لم تكن زاهدة فيها.

ثم نلتقى ببنات التيمز اللواتي هتك عرضهن، وقد أخذهن إليوت عن الموسيقى فاجنر ذلك «الفنان العالمى» الذى مجده الرمزيون الفرنسيون. وعلى الرغم من أن إحدى شخصيات إليوت فى مقالته المسماة (حوار عن الشعر المسرحى) وصفت فاجنر بأنه (وبيل الأثر) ، فإن هذا لا يمنع أن يكون إليوت متأثراً به. ففاجنر لم يكن مجرد صاحب حيل أوركسترالية أو مجرد رجل فاسد الذوق فى اختياره للأساطير ، وإنما كان إلى جانب ذلك كله – أو قبل ذلك كله – حاد الشعور بخشونة عصره ؛ مما يبرر – إلى حد ما – أدواته الفنية ونوقه فى الاختيار.

و«عظة النار» تبدأ بوصف مياه التيمز التي يحدث فيها الفرق كما رأينا، ولكنها تنتهى باحتراق. والنار عند إليوت رمز للشهوة: إنها شهوة حوريات التيمز، وشهوة الكاتبة على الآلة الكاتبة وعشيقها، وشهوة بنات التيمز، إلخ . .

والمشكلة أن هؤلاء الأشخاص لا يعلمون أنهم يحترقون بشهواتهم، أو كما تقول إحدى بنات التيمز: «لم أعلق على قوله بشيء إذ ماذا يسوؤنى؟». وأما فيليبس التاجر الفينيقي ، فقد «نزع تيار يجرى تحت الماء اللحم عن عظامه فى همسات» حتى «أنسى صيحة النورس واصطخاب البحر العميق» كما أنسى «الخسارة والربح» وهو يغوص إلى الأعماق.

والجزء الأخير من القصيدة (ما قاله الرعد) يبدأ بمشهد صلب المسيح:

بعد احمرار ضوء المشعل على الوجوه التى ترفضُ عرقاً

بعد صقيع الصمت فى الحداثق

بعد العذاب فى البقاع الحجرية

الصياح والبكاء

والسجن، والقصر، ورجع

رعد الربيع فوق الجبال القاصية

قد مات ذاك الذى كان حياً

قد متنا نحن الذين كنا ب قيد الحياة

دون كبير صبر.

ونحن نعلم أن إليوت قد أقام قصيدته كلها على أساس أسطورة وردت فى كتاب «موت أرثر» لتوماس مالورى. والأسطورة تصور كيف أنقذ أحد الفرسان الأرض الخراب. وهكذا ينتقل بنا إليوت إلى الأرض التى تعانى من الجذب والجفاف:

لا ماء هنا لا شيء سوى الصخر

الصخر ولا ماء. والطريق الرملى

الطريق الذى يتعرج بين الجبال

وهى جبال من صخر ولا ماء
لو كان ثمة ماء لتوقفنا وارتويننا
ثم يعود بنا إليوت. إلى السيدة المترفة التى رأيناها فى (مباراة شطرنج):
قد أحكمت إحدى النساء بسط شعرها الأسود الطويل
وراحت تعزف موسيقى هامسة على هذه الأوتار
وبدلاً من «كيوبيد الذهبى» نجد:
خفافيش ذات وجوه طفلية فى الضوء البنفسجى
تصففر وتضرب بأجنحتها
وقد دبّت رُؤسها الزاحفة على أسفل حائط مسود .
وفى نهاية القصيدة لا تلبث رحلة الإنسانية نحو الشرق - عبر الصحراء المحرقة
- أن تنتهى. ورغم أن أرض «الملك الصياد» مازالت خراباً ، فقد استطاع الشاعر أن
يصل إلى البحر وأدار للأرض ظهره:
إنى جلست على الشاطئ
أصطاد، وقد ترامى السهل القاحل من ورائى
أفترانى مستطيعاً أن أنظّم أراضى على الأقل؟
ومغزى البيت الأخير اننا حين نجد أنفسنا فى أرض خراب، فليس فى مستطاعنا
أن ننظم هذه الأرض كلها، ولكن واجب كل إنسان هو أن يحاول - على الأقل -
إصلاح أرضه هو. وأخيراً يقول إليوت:
هذه الشذرات قد سندت بها خرائبى
وإليوت بهذا البيت يشرح ما فعله فى ختام قصيدته. فقد أورد فيها نتفاً من
أسطورة وردت فى (الفيدا) الهندية ومسرحية (الشيطنانة البيضاء) لوبستر و(الجحيم)
لدانتى و(المظهر والحقيقة) لبرادلى و(سوناتة) لجيرار دى نيرفال ومسرحية «المأساة
الأسبانية» لتوماس كيد إلخ . . . وهو بهذا يريد ليعبر عن اختلاط القيم وانھیار
القواصل بين الحضارات فى العالم الحديث.

وخلال شهور قلائل وجد إليوت نفسه فى غمرة نجاح يدير الرُّوس وريحت قصيدته جائزة (الديال) لعام ١٩٢٢، وما لبثت طبعة ثانية من القصيدة أن لحقت بالطبعة الأولى. وسرت الإشاعات بأن إليوت لم يرد بالقصيدة إلا التفكهة. ولم يمل كثيرون إلى البيت الذى يقلد فيه إليوت صوت العندليب (تويت تويت تويت).

وسأل أرنولد بنيت إليوت عما إذا كانت حواشى القصيدة جداً أو هزلاً، وكان حريصاً على أن يوضح لإليوت أنه لا يقصد توجيه أية إهانة له بهذا السؤال. وقد أجاب إليوت بأنها «كانت جداً» وأن عنصر الفكاهة فيها ليس أكثر منه فى بعض أجزاء القصيدة. وقال معلق «ملحق التاييمز الأدبى» - إنه يحس بأن إليوت فى قصيدته كان يقترب أحياناً من الاتساق.

لقد كتب إليوت قصيدة عبرت عن شعور كثير من القراء بأنهم لا يعرفون ماذا يفعلون بأنفسهم، أو كما قال إليوت نفسه: «لقد توهم كثيرون عند قراءة قصيدتى أنه انجاب عنهم الوهم». وهكذا ابتكر إليوت منهجاً شعرياً جديداً، كما تميز بأنه الشاعر الذى كتب قصيدة غير مفهومة ولها حواشٍ وشروح. ولم يغب عن بال إليوت جو الفكاهة الذى يكتنف الموضوع. فبعد نشر القصيدة بست سنوات، كان يقارن بين الشاعر كراشو وشللى، حين قال عن إحدى مقطوعات شلى فى قصيدته (إلى القبرة): «قد يجد من هم أكثر منى علماً مفتاحاً لفهم هذه المقطوعة. ولكن كان ينبغى على شلى أن يذيل قصيدته بحواشٍ!»

جورج وليامسون

ثلاث قصائد(*)

سوينى منتصباً

«والأشجار من حولي
دعوا الجفاف يدب إليها وتتساقط عنها الأوراق، دعوا الصخور
تتن مع اصطخاب الموج المستمر، ومن ورائي
فليصر كل شيء قفراً. انظرن أيتها الفتيات!»
فلترسمن لى شطاً كهفياً قاحلاً
ملقى به فى السيكلاديز التى لا تعرف السكون
ارسمن لى الصخور العارية المتعرجة
تواجهها البحار الكاشرة عن أنيابها العاوية

اكتشفن لى عن إيولس فى علاه
إذ يستعرض العواصف الثائرة

(*) عن كتاب «مرشد القارئ إلى ت. س. إليوت» لجورج وليامسون ، ذانون داي برس ، نيويورك ١٩٦٢ .

التي تعقد شعر أريادن
وتنفخ بالسرعة الأشرعة المنقوض عهدا.

إن الصباح يحرك الأقدام والأيدى
(ناوسيكاً وبوليفيم).
إيماءة الأورانج أوتان
تنهض من تحت الأغطية بين البخار.

إن هذا الجذر الذابل لعقد الشعر
قد شق من تحت وشخب بالأعين،
هذا الفم البيضاًوى تخرج منه الأسنان:
الحركة المنجلية من الفخذين

تنطوى إلى أعلى عند الركبتين
ثم تستقيم من الكعب إلى الردف
دافعة هيكل السرير
وقابضة على كيس الوسادة.

انتصب سوينى قائماً ليحلق
أكرش وردياً من قفاه إلى جذعه،
إنه يعرف المزاج الأنثوى.
ويمسح غسالة الصابون من حول وجهه.

(إن الظل المتطاوّل للإنسان
هو التاريخ، كما قال إمرسون
الذى لم ير ظل
سوينى مفرشداً فى الشمس).

يختبر موسى على ساقه
منتظراً إلى أن تنكمش الصرخة.
والمصابة بالصرع على الفراش
تميل إلى الورا، قابضة على الجنين.

إن سيدات الردهة
يجدن أنفسهن وقد زج بهن واقتضحن،
فيشهدن الناس على مبادئهن
وينعين قلة الذوق.

وإذ تلاحظ أن تلك الهستريا
يمكن بسهولة أن يساء فهمها،
تلمع مسز تيرنر
إلى أن هذا لا يفيد البيت فى شيء.

ولكن نوريس، وقد خرجت ملتقة من الحمام،
تدخل على قدمين واسعتين
جالبة معها كربونات النشادر
وكوباً من البراندى.

ت.س. إليوت

سوينى منتصباً

(سوينى منتصباً) ١٩١٩ تعليق تهكمى على تعريف إيمرسون للتاريخ، مما يجعل للقصيدة موضوعاً آخر مهماً. فهل «الظل المتطاوّل» ظل الإنسان أو ظل القرد الشبيه بالإنسان؟ إن لصورة التاريخ عند إيمرسون إطاراً يجعل الظل المتحرك من الماضى إلى الحاضر أقرب إلى التهكم. إذ يبدو أن ثمة تقابلاً وتوازياً فى الوقت نفسه بين نوسيك وبوليفيمس، بين المريضة بالصرع وسوينى. فالظلال المتطاولة لهذين الآخرين ليست واضحة، وإن كانت مع ذلك ترسم معالم القصيدة.

والعنوان يوحى بانتماء الإنسان إلى عائلة السميا (القردة)، ولعل إيحاءه أن يكون أكثر من ذلك. فالعبارة المقتبسة من (مأساة الفتاة) (٢:٢) لبومونت وفلتشر، تقدم هنا مشهداً آخر (لأثر الأسف) الذى تراه الفتيات، والعبارة فى الأصل تقال على لسان الفتاة فى مشهد يوحى ببعض عناصر هذه القصيدة. ولما كانت المقابلة بين نوسيك والمريضة بالصرع أبرز منها بين بوليفيمس وسوينى، فمن المستطاع أن نظل على افتراض أن الفتاة مركز المأساة. ومن المؤكد أن القصيدة تبدأ برسم خلفية تحكى خلفية الفتاة، مع ترجمة الوحشة إلى البحار المصابة بالصرع، وذلك فى الصورة التى تحل محل صورة إيمرسون. وأما أريادن فهى تتضمن مأساة فتاة أخرى، قبل تضمين نوسيك وبوليفيمس اللذين يمثلان أصول الدراما الحديثة.

والشخصيات التالية قد أدخلت، بطريقة عرضية، وذلك عندما تبدأ القصيدة فى ملء فراغ مقدمة الصورة، وبذلك تنقلنا هذه الشخصيات إلى المشهد الحديث، وتحريك الأقدام والأيدى يمثل حركات السيميا التى يقوم بها المصابة بالصرع وسوينى، وهما يطيلان «ظل الإنسان» ويشكلانه. أما ضحية هذا التاريخ، وهى الفتاة، فقد فسر سلوكها كثيراً. إن سوينى يدعوه «مزاجاً أنثوياً»، وسيدات الردهة - حين يجدن أنفسهن وقد زج بهن - يتظاهرن بالحشمة ويدعونه هستريا قد يساء فهمها، ومسز تيرنر إنما يعنيها سمعة البيت، وبوريس - وهى التى ستصبح فى المستقبل رفيقة

مناسبة لسوينى - ترى فى الأمر حالة جسمانية يمكن أن تستجيب للمنبهات. وإن تفسير سوينى للأمر يحميه على الأقل من ذبح نفسه بالموسى. غير أن تصرفه، وهذه التفسيرات، كلها جزء من معنى رؤية «سوينى مفرشداً فى الشمس» وكونه بذلك انعكاساً للتاريخ. فهذه الصورة، بإطالتها بوليفيمس، تحيل مأساة الفتاة إلى نوبة صرع، ومن ثم فهي تثير من التفسيرات ما يجعل مداهمة المرض لها فجأة قبيحاً كمقدمة الصورة. إنها صورة للرعب، وهذا هو مغزى التاريخ حينما ينظر إليه باعتباره «الخيال المظلل لسوينى».

هذا ما يقوله وليامسون عن القصيدة ، وأخشى ألا يكون فيه كبير غناء للقارئ العربى ، حيث إن الناقد يفترض فى جمهوره معرفة بأمور قد لا تكون معروفة بنفس القدر لدينا، ومن ثم أضيف إلى كلماته التعليق التالى: فى هذه القصيدة مشهذان: أحدهما بين رجل (سوينى) وامرأة كان يضاجعها على الفراش مصابة بالصرع. والآخر فى بيت للدعارة من العائلات به مسز تيرنر وبوريس إلخ . . لاحظ الإيحاء الجنسى واللعب على الألفاظ فى عنوان القصيدة: «سوينى منتصباً». الأبيات التى تصدر القصيدة اقتبسها إليوت من مسرحية «مأساة الفتاة» (فصل ٢ منظر ٢) للكاتبين المسرحيين الإنجليزيين بومونت وفلتشر من العصر الإليزابيثى. السايكلاديز مجموعة جزر فى بحر إيجه. إيولس هو إله الرياح فى أساطير اليونان. أريادنى ابنة مينوس ملك كريت أحبت ثيسسيوس وساعدته على الخروج من قصر اللابيرنث (التيه) سالماً. «الأشعة المنقوض عهدا»: لأن ثيسسيوس نسى أن يغير أشعة سفينته السوداء بعد انتصاره على وحش المينوتور ، فانتحر أبوه إذ ظن أن ولده قتل. ناوسيكاء ابنة الملك ألكينوس ، وبوليفيم عملاق بعين واحدة فى أوديسة هوميروس. «إمرسن»: إشارة ساخرة إلى مقالة «الاعتماد على النفس» للكاتب الأمريكى إمرسون ، وكان إليوت، باتجاهاته الدينية، يمقت مذهب الإنسانى (الهيومانية).

أربعاء الرماد

(١)

لأننى لا أملُ فى التحولِ مرةً أخرى
لأننى لا أملُ
لأننى لا أملُ فى التحولِ
طامحاً إلى ملكاتِ هذا وآفاقِ ذاك
فإنى لم أعد أناضلُ لأناضلَ من أجل أمثالِ هاتيك الأمور
(فعلام يَبْسُطُ العُقَابُ الهَرَمُ جناحيه؟)
وعلام أندبُ
القوةَ الزائلةَ عن الحكمِ الذى جريئاً عليه؟

لأننى لا أملُ فى أن أعرفَ مرةً أخرى
المجدَ الزائلَ فى الساعةِ الفاصلةِ
لأننى لا أظنُ
لأننى أدرى أنى لن أدرى قطُ
تلك القوةَ الوحيدةَ الحقيقيةَ الزائلةَ
لأننى لا أستطيعُ أن أجِدَ رِياً
هناك حيثُ تزدهرُ الأشجارُ، وتفيضُ الينابيعُ، فقد مضى كلُّ شىءٍ إلى غيرِ عودةٍ

لأننى أعرف أن الزمان دائماً هو الزمانُ
وأن المكان دائماً هو المكانُ ولا شيء سواه
وأن ما هو حقٌّ لا يعدو أن يكون حقاً فى زمانٍ واحدٍ فقط
وفى مكانٍ واحدٍ بونٍ سواه
فإنى أبتهجُ لأن الأمورَ تجرى على ما هى عليه
وإنى أجحدُ الوجهَ المباركَ
وإنى أجحدُ الصوتَ
ولأننى لا أقدر على أن أوْمَلَ فى التحولِ مرةً أخرى
فإنى أبتهجُ ، إذ لزامٌ على أن أبتنى شيئاً
أقيمُ عليه بهجَتى

إنى أصلى إلى الله أن يتغمَّدنا برحمته
وإنى أصلى كيما أصرفُ عنى
هذه الأمورَ التى أناقشُها فيما بينى وبين نفسى كثيراً
والتى أشرحُها كثيراً
ولأننى لا أملُ فى التحولِ مرةً أخرى
فلتكفّرُ هذه الكلماتُ
عما جَنَّتْ يداى، على ألا أعود إليه مرةً أخرى
عسى قضاءُ الله ألا يكونَ بالغَ القسوةِ فينا

ولأن هذينِ الجناحينِ ما عادا بعدُ صالحينِ للطيرانِ
وإنما هما لا يعدوانِ أن يكونا مروحتينِ تضربانِ الهواءَ

الهواء الذى غدا الآن آية فى الضالة والجفافِ
والذى بزَّ الإرادة ضالةً وجفافاً
فلتُعلمنا أىَّ إلهى أن نبألى وأن لا نبألى
ولتُعلمنا كيف نجلسُ ساكنين.

ولتُصلَّ من أجلنا نحنُ الخاطئينِ الآنَ وحينَ تحينُ ساعتنا
لتُصلَّ من أجلنا الآنَ وحينَ تحينُ ساعتنا.

(٢)

سيدتى، قد جلستُ ثلاثةَ فهودٍ بيضٍ تحتَ شجرةٍ عرعر
فى طراوةِ النهارِ بعد أن أكلتُ حتى الشبع
من ساقى وقلبى وكبدى ومما كان مختزناً
فى جمجمتى المستديرةِ الخاويةِ. وقال الله:
أتحيا هذه العظامُ؟ أتحيا
هذه العظامُ؟ وأما ما كان مختزناً
داخلَ العظامِ (التي كانت يَبْسُتُ) فقد قال مهلاً:
من أجلِ صلاحِ هذه السيدةِ
ومن أجلِ عنويتها ولأنها
تَكْبُرُ العذراءَ فى تأملاتها
فإننا لنأْتلقُ نوراً. وأما أنا الذى توارى هنا
فإنى ألقى بأعمالى إلى النسيانِ وإنى أهبُ حُبِّي
لبنى الصحراءِ ولثمرةِ اليقطينِ
فإن هذا هو الخلقُ أن يقومَ من شأنِ

أمعاني وأعصابٍ عينيّ والكمياتِ التي لا سبيلَ إلى هضمِها
والتي تلفظُها الفهودُ من جسدي. إن السيدةَ تخلدُ
في رداؤها الأبيضِ، إلى التأملِ، في رداءٍ أبيضٍ.
فليكفر بياضُ العظامِ عن النسيانِ.
إذا ما بها من حياةٍ. ومادمتُ منسياً
وساظل منسياً، فالأخلق بي أن أنسى
وأنا أركزُ فكري على هدفٍ وأكرسُ له نفسي. وأوحى الله
إلى الريحِ النبوءةَ، إلى الريحِ وحدها لأن الريحَ وحدها
هي التي تصيحُ السَّمْعَ وغتتِ العظامُ مهلةً
أغنيةَ الجندبِ قائلةً:

أيا سيدةَ اللحظاتِ الصامتاتِ
أيتها الهادئةُ الحزينةُ
أيتها الممزقةُ الكاملةُ كائِمَ ما يكون الكمالُ
أيا وردةَ الذكرى
أيا وردةَ النسيانِ
أيتها المرهقةُ واهبةُ الحياةِ
أيتها المهمومةُ المطمئنةُ
لقد غدتِ الوردَةُ الوحيدةُ
هي الآنَ الحديقةُ
التي ينتهي إليها كلُّ حبٍ
والتي ينتهي فيها عذابُ

الحب المكظوم
ليبدأ عذاب الحب المرتوى
وهو الأخطر شأنًا
أيا نهاية اللا مُتناهى
أيا رحلةً إلى غير نهايةٍ
أيا خاتمةً كلُّ
ما ليسَ له خاتمة
أيا حديثًا دون كلمة
وكلمة دون حديث
لتتبارك الأم
من أجل الحديقة
التي ينتهى إليها كلُّ حب.

تحت شجرة عرعر شرعت العظام تغنى، مبعثرة وضأة تقول :
نحن سعداء لأننا تبعثرنا، لم يصنع بعضنا خيراً كثيراً لبعض،
تحت شجرة فى طراوة النهار، وقد باركتها الرمال،
ألهيت العظام عن نفسها وعن بعضها، والتأّم شملها
فى سكون الصحراء. ألا فهذه هى الأرض التى أنتم
ملقون القرعة على اقتسامها. فلا الاقتسام ولا الالتئام
بذى خطر. هذه هى الأرض. قد آل إلينا ميراثنا.

(٣)

لدى المنعطف الأول فى السلم الثانى
استدرت وأبصرت تحتى
ذاتَ الشكل ملتقاً حول حاجز السلم
تحت البخار فى الهواء الكريه الرائحة
مناضلاً شيطان السلم ذاك الذى يرتدى
الوجه الخداع: وجه الرجاء والقنوط.

لدى المنعطف الثانى فى السلم الثانى
خلفتهما يتلويان، ويدوران من تحتى،
لم يعد هناك مزيد من الوجوه وكان الدرج مظلماً،
رطباً، مسنناً، يحكى شفق عجوز يسيل منه اللعاب، وقد فات أوان إصلاحه،
أو بلعوم قرش هَرِم به أسنان.

لدى المنعطف الثالث فى السلم الثالث
كان ثمة نافذة مشقوقة وقد انفتحت مثل ثمرة التين
وتحت زهرة العُصاة ومشهد المرعى
كان الشكل العريض الظهر مرتدياً الأزرق والأخضر
يشجى الربيع بمزمارة القديم.
إن الشعر المتطاير جميل، والشعر البنى المتطاير على الفم،
والليلج والشعر البنى؛
والتشتت، وموسيقى المزمار، ووقفات الذهن وخطواته على السلم الثالث،

تتلاشى، تتلاشى؛ (وها هي ذى) قوة أقوى من الرجاء والقنوط
ترتقى السلم الثالث.

ألا يا إلهى، لست مستحقاً
ألا يا إلهى، لست مستحقاً
لكن قل الكلمة وحدها.

(٤)

تلك التى سارت بين البنفسج والبنفسج
تلك التى سارت فيما بين
مختلف درجات الخضرة المتنوعة
ماضية فى الأبيض والأزرق، لون مريم،
متحدثة عن توافه الأمور
فى جهلها وفى معرفتها الحزن الأبدى
تلك التى سارت بين الآخرين إذ يسرون،
قوت النافورات ورطبت الينابيع
رطبت الصخر الأصم وثبتت من حبات الرمال
فى زرقه نبات لسان العصفور العايق، فى زرقه لون مريم.

Sovegna vos

تذكر

ألا فها هنا السنون التى تسير فى المنتصف أخذة
معها القيثارات والمزامير، عائدة
بتلك التى تسير فيما بين وقت النوم ووقت اليقظة، مرتدية
نوراً أبيض مطوياً، وقد التف حولها، مطوياً.

تلك مشية العام الجديد، تُردُّ السنين
خلال سحابة براقعة من الدموع، تُردُّ
القافية القديمة بنظم جديد. هلاً افتديت
الوقت. هلاً افتديت

الرؤيا التي لم يقرأها أحد في الحلم الأعلى
بيننا تجر الجياد المقرنة ذات الجواهرِ عربة الموتى المذهبة.

الأخت الصامته المحجبة بالأبيض والأزرق
بين أشجار الطقسوس، خلف إله الحديقة
الذي انقطعت الأنفاس من مزماره، قد أحنّت رأسها ورشمت العلامة وإن لم تقل
كلمة واحدة

لكن النافورة انبثقت إلى أعلى وغنى الطائر تحت
هلاً افتديت الزمان هلاً افتديت الحلم
تذكار الكلمة التي لم تُسمع، ولا قيلت

إلى أن تهز الريح ألف همسة من شجرة الطقسوس

وبعد هذا كان منقانا

(٥)

إذا كانت الكلمة قد ضاعت، إذا كانت الكلمة المبددة قد تبددت
إذا كانت الكلمة غير المسموعة، ولا المنطوقة
لم تُنطق ولا سُمعت
فستبقى رغم ذلك الكلمة غير المنطوقة، الكلمة غير المسموعة،

الكلمة دون كلمة، الكلمة الكامنة

فى العالم من أجل العالم،

وقد لمع الضوء فى الظلمة

ومازال العالم القلق يدور ضد الكلمة

حول مركز الكلمة الصامته.

إيه يا شعبى، ماذا صنعتُ بك.

ترى أين نعثر على الكلمة، ترى أين

ترن الكلمة؟ ليس هنا، فليس ثمة صمت كاف

لا فى البحر ولا فى الجزر، لا

على اليابسة، ولا فى الصحراء ولا فى الأرض التى يرويها المطر،

إن أولئك الذين يسىرون فى الظلمة

سواء بالنهار أو بالليل

لا يجدون هنا الوقت الملائم ولا المكان الملائم

إن الوقت الملائم والمكان الملائم ليسا هنا

لا مكان تظله النعمة لأولئك الذين يجتنبون الوجه

ولا زمان تظله البهجة لأولئك الذين يسىرون فى غمرة الضجيج وينكرون الصوت

أترى الأخت المحجبة ستصلى من أجل

أولئك الذين يسىرون فى الظلام، الذين يختارونك ويتحدونك،

أولئك الذين يتمزقون على القرن ما بين الفصل والفصل، بين الزمان والزمان، بين

الساعة والساعة، بين الكلمة والكلمة، بين القوة والقوة، أولئك الذين ينتظرون
فى الظلام؟ أترى الأخت المحببة ستصلى
من أجل الأطفال لدى البوابة
ممن لن يخرجوا ولن يقدرُوا على الصلاة.
فلتُصلْ من أجل أولئك الذين اختاروا ويناهضون
إيه يا شعبى، ماذا صنعتُ بكِ.

أترى الأخت المحببة بين
أشجار الطقسوس النحيلة
ستصلى من أجل الذين يغضبونها
ويتولاهم الرعب ولكنهم لا يقدرُونَ على الاستسلام
ويؤمنون أمام العالم ويكفرون بين الصخور
فى آخر الصحارى بين آخر الصخور الزرقاء
الصحراء فى الحديقة والحديقة فى صحراء
الجفاف، ومن الفم تبصق بذرة التفاحة الداوية.
إيه يا شعبى.

(٦)

على الرغم من أنتنى لا أمل فى التحول مرة أخرى
على الرغم من أنتنى لا أمل
على الرغم من أنتنى لا أمل فى التحول

متأرجحاً بين الكسب والخسارة
فى هذا المعبر القصير الذى تجتازه الأحلام
هذا الغسق الذى تجتازه الأحلام بين الموت والميلاد
(فلتباركنى يا أبتى) رغم أنى لا أتمنى أن أتمنى أمثال هاتيك الأمور
ومن النافذة الواسعة نحو الشاطئ الجرانيتى
ما زالت الأشرعة البيضاء تحلق نحو البحر، أجنحة غير كسيرة

إن القلب الضائع يتصلب ويبتهج
بالليلج الضائع وبأصوات البحر الضائعة
والروح الواهنة تبادر إلى الثورة
من أجل نبات العصا الذهبية المعقوفة ورائحة البحر الضائعة
تبادر إلى استعادة
صيحة السمان والزقزاق الحائم
والعين الضريرة تخلق
الأشكال الخاوية بين البوابات العاجية
وتحى الرائحة المذاق الملح للأرض الرملية

هذا أوان التوتر بين الاحتضار والميلاد
هنا مكان العزلة حيث تمر أحلام ثلاثة
بين الصخور الزرقاء
أما حين تبتعد الأصوات المتساقطة من شجرة الطقسوس
فدع الشجرة الأخرى تهتز وتجاوبها.

أيتها الأخت المباركة، أيتها الأم المقدسة، أيا روح النافورة أيا روح الحديقة،
لا تجعلينا نخادع أنفسنا بالأكاذيب
علمينا أن نبالي وألا نبالي
علمينا كيف نجلس ساكنين
حتى بين هذه الصخور،
سلامنا في مشيئته
وحتى بين هذه الصخور
أيتها الأخت، والأم
أيا روح النهر، وروح البحر،
لا تدعيني أنفصل عنك

وليدخل إليك صراخى.

نشرت أجزاء من أربعاء الرماد منفصلة: فالجزء الثانى ظهر عام ١٩٢٧ والأول عام ١٩٢٨ والثالث عام ١٩٢٩ ثم نشرت القصيدة كاملة فى أبريل ١٩٣٠ . وأثر دانتى فى القصيدة واضح لا سيما وقد تحول إليوت عن البروتستانتية ، وصار أنجلو كاثوليكياً من حيث المذهب الدينى. وأربعاء الرماد فى المسيحية عيد دينى يبدأ به الصيام الكبير ويسمى فى الشرق (اثنين الراهب). وفى هذا اليوم يغمس القس - فى كنيسته - إبهامه فى الرماد ويرسم علامة الصليب على الجبين مترنماً: فلتذكر أيها الإنسان أنك تراب وإلى التراب تعود. ويذكرنا هذا بنفى الإنسان من حديقة عدن (سفر التكوين - الإصحاح الثالث) وهكذا يغدو الإنسان محتاجاً إلى التحول من العالم إلى الله ، وهذا هو الموضوع الأساس الذى تدور القصيدة حوله.

إن قصيدة أربعاء الرماد تبدأ باقتباس مأخوذ عن الشاعر الإيطالى كافا لاكتنى وهى تستلهم الأناشيد الختامية فى جحيم دانتى. وينبغى أن نضيف إلى هذين المصدرين الكتاب المقدس ، لا سيما نشيد سليمان وسفر حزقيال ورؤيا القديس يوحنا

اللاهوتى التى قد تكون شكلت طراز رؤيا إليوت. كما أن مقارنة القصيدة بـ «الأرض الخراب» قد تلقى الضوء عليها من نواح عدة. فالمرأة - على سبيل المثال - تغدو هنا رمزاً روحياً وأداة للانجذاب إلى الله.

الحركة الأولى:

إن الشاعر لا يؤمل فى التحول إلى العالم ، فهو قد فقد كل قوة وطموح وأثر الانسحاب من النزال. إنه يسمى نفسه (العقاب الهرم) مما يذكرنا بالمزمور ١٠٣ : ٥ (الذى يشبع بالخير عمرك فيتجدد مثل النسر شبابك) كما يذكرنا بسفر أشعياء (اصحاح ٤٠ أية ٣٠): (وأما منتظرو الرب فيجدون قوة. يرفعون أجنحة كالنسور). ويسائل الشاعر نفسه: لماذا أحزن على ضياع القوة المألوفة؟ إنه يعلن فى يقين متزايد أنه لن يعرف قط (الساعة الفاصلة) ولن يرتوى من ينبوع. وهذا الإخفاق فى الارتواء يوجه تفكيره وجهة روحية لن تلبث أن تتطور. أما لماذا لا يؤمل فلأنه يجد الأشياء محصورة فى نطاق الزمان والمكان اللذين شبع منهما . وهكذا يبتهج بأنه تقبل نصيبه راضياً أو بأنه أدرك حقيقة الأوضاع. وهو يقرر أن ينبذ الوجه المبارك وصوت الدين. أنه يرفض الدين والدنيا معاً وما دام لا يستطيع التحول إلى أحدهما فعليه أن يبدأ من القاع دون أمل: عليه أن يبتنى شيئاً يقيم عليه بهجته. ولكنه يصلى أيضاً طالباً من الله الرحمة والمغفرة على ما كان يناقشه من أمور. إنه ينتوى ترك الصراع «عسى قضاء الله ألا يكون بالغ القسوة فينا». وينبغى أن نلاحظ أن القضية هنا أصبحت تتجاوز شخصه ومشكلته. لقد دبَّ الهرمُ إلى العقابِ الفتى، وغدت أجنحته مراوحَ تضرب الهواء وفقد إرادة الطيران. وهكذا يسأل الشاعر الله أن يعلمه متى يهتم ومتى لا يهتم ، وأن يلهمه الصبر حتى يأتية الموت ويريدحه. والموت الذى ترتبط ذكراه بيوم «أربعاء الرماد» إنما يمهد للتحول إلى الجزء الثانى من القصيدة.

وخلاصة القول : إن المتكلم هنا يشك فى كل شىء وقد نضبت منابع قدرته على العمل ، فلا هو يستطيع تقبل الله ولا هو يستطيع تقبل العالم ، وإنما هو متردد فى حضيض اليأس. لقد يئس من العالم ومن الخلاص على السواء ، وهو لذلك يطلب الموت ويرى فيه مصدراً للبهجة.

الحركة الثانية:

نشر إليوت هذا الجزء تحت عنوان «تحية»، والتحية موجهة إلى السيدة في قصيدته، وهي التي سبق لدانتى أن ذكرها. وهكذا يبدأ المتكلم في مخاطبة ما هو أكثر إيجابية من الموت. وينبغي أن نلاحظ أن رموز القصيدة نوعية، ولدينا الآن منها: الحديقة والوجه المبارك والصوت والسيدة. فالوجه المبارك والصوت يرتبطان بتجسد حب الله وهو الذي يتمثل في السيدة أول ما يتمثل، كما أن الوردية (رمز الحب) ترتبط بشجرة الطقسوس (رمز الحزن). والأبيات الأولى تذكرنا بما جاء في سفر الملوك الأول (الاصحاح ١٩) من أن إيليا النبي غدا مهدياً بالقتل ، فذهب وجلس تحت شجرة عرعر طالباً من الله أن يتوفاه. والفهود البيض عند إليوت تمثل إغراء الموت وجاذبيته. لقد التهمت الفهود أعضاء الجسد التي ترتبط بشهوات الإنسان كما أن لونها الأبيض رمز للطهر والتخلي عن هذه الشهوات. وهكذا تبدأ نفس المتكلم في التطهر وتنحى كبريائها جانباً لتحب البشر. فإنكار الذات مرحلة تتلو مرحلة قنوطه التام الذي كان يعذبه. وصلاة العظام تحي السيدة صاحبة الفضل في هذا التطور. كما أن «الوردية الوحيدة» رمز لتكريس النفس ، أو قل إنها الزهرة الأبدية ورمز الفردوس الأرضي الذي يتوق إليه البشر. وهذه السيدة التي تجسد حب العذراء هي أول رمز للحب في القصيدة كلها ، وهي لن تلبث أن تقود المتكلم إلى الحديقة التي لم يمكنه في الماضي أن يرتوى منها. ومن الطبيعي أن تبتهج العظام بقسمة أعضاء الجسد الذي طالما عذب صاحبه. وهكذا يكفر عن النسيان ويبدأ في حب إخوانه البشر. لقد بدأ «يبتنى شيئاً» أكبر من قنوطه السابق وبدأت الروح التي في عظامه تستيقظ. وهو لم يعد يرى في الموت قاضياً على شهواته ولذاذاته وإنما غدا يرى فيه مخلصاً من هذه الشهوات.

الحركة الثالثة:

إن هذا الجزء مؤلف من رموز كثيرة ، وقد نشر لأول مرة تحت عنوان «أعلى الدرج»، وأخذ إليوت فكرته عن دانتى. وصعود الدرج هنا رمز للوصول إلى قمة الحب. يقول المتكلم: «لدى المنعطف الأول في السلم الثاني» ، ومعنى هذا أنه قد اجتاز السلم

الأول: لقد اجتاز مرحلة القنوط كما رأينا. و«ذات الشكل» الذى يناضل شيطان السلم هو نفسه لا سواها ، وهو قد انتصر على كواذب الآمال والمخاوف الزائفة وشبح الشكوك وخلفها كلها وراءه. وإن رمز «شيطان السلم» هنا إنما يتضح بمثل قول إليوت فى مقالته عن بسكال: «شيطان الشك الذى لا يتفصل عن روح الإيمان». والدرج المظلم الرطب المسنن رمز للقنوط كما أنه رمز للشيخوخة والتداعى مما يذكرنا بـ «العُقَاب الهرم» فى مطلع القصيدة. وعندما يصل الشاعر إلى السلم الثالث يجد رموز الحب الجسدى المغرية: الشعر المتطاير والليلج وموسيقى المزمار. كما توهمه النافذة المفتوحة بأنها تقضى إلى الحديقة المنشودة ، ولكنه يتغلب على هذه المغريات جميعاً ويستمر فى صعود الدرج. وهكذا ينتصر على الرجاء والقنوط معاً.

الحركة الرابعة:

إن الغموض المتمثل فى الجمل الأولى من هذا الجزء غموض مقصود، على أن السيدة ذات الرداء الأبيض لن تلبث أن تذوب تدريجياً فى أم الحديقة. وهى قد أضافت إلى لونها ألوان العذراء مريم ومعرفتھا الحزن الأبدى ، ولكنها - من طريق المفارقة - تعرف هذا الحزن وتجهله فى الوقت ذاته. إنها «الأخت المباركة» للإنسان وللأم المقدسة. وهى قد سارت أول ما سارت فى الحديقة بين الفجر والمساء مشغولة بتوافه الأمور ، وإن تكن «جددت مياه الينابيع» التى لم يستطع المتكلم أن يرتوى منها فى مطلع القصيدة. إنها إنما تشبه السيدة أو العذراء حين تلتف من قيظ الصحراء. ولا تلبث أوصاف الحديقة أن تلتقى فى هذا الجزء وتطور مفارقاتها الأولى. وإذا كانت مريم مرتبطة باللون الأخضر ، فإن هذا اللون يكتسب دلالة أعمق فى الحديقة. ونحن نراها ملتفة بنور الإيمان الأبيض تستعيد الماضى من وراء إشراقة الدموع وتستعيد إيقاع الحب القديم بأوزان جديدة. وهكذا: فالمشكلة الآن هى كيف نسترد «الرؤيا التى لم يقرأها أحد فى الحلم الأعلى»؟ لقد ارتبطت السيدة بالفهود البيض و«الكلمة بون حديث» ، ونحن نجد الآن أن الجياد ذات الجواهر تزيد من غموض جنازة كلمة الله. إن هذه الرؤيا تشبه ما يسميه إليوت «الحلم الأعلى» عند دانتي، كما أن عربة الموتى تنقل «الكلمة التى لم تقرأ»: كلمة الله. وقد تكون الصورة كلها من وحى رمزية فنانى العصور الوسطى الذين كانوا يرسمون المسيح على شكل جواد مقرر يجر تابوت العهد. ولا

تلبث صورة الأخت الصامته - وقد تحجبت كبياتريس - أن تؤكد هذا المعنى: فهي تتحنى وترسم علامة الصليب. إنها أم الأحزان، وهي تقف بين أشجار الطقسوس: رمز الحداد والموت. لقد «أحنت رأسها ورسمت علامة الصليب وإن لم تقل كلمة واحدة» وبعثت القوة في النافورات بينما رد الطائر الحلم إلينا. والحلم هو رمز الكلمة التي لم تتطرق «إلى أن تهز الريح ألف همسة من شجرة الطقسوس» ، ومعنى هذا أن حفيف شجرة الطقسوس ينبغى أن يقطع الصمت.

عند هذا الحد نرى الأخت الصامته تبدأ في الاهتمام بالمتكلم ، وقد سعى إلى خلاصه، كما نجد شجرة الطقسوس - المرتبطة بالكنيسة - رمزاً للحزن الأبدي الذي كان يحتوى الإنسان والمسيح على السواء. وقول إليوت «وبعد هذا كان منقانا» مأخوذ من صلاة تتمتها: (فلترينا ثمرة رحمك المقدسة: المسيح) إلا أن إليوت يترك الصلاة ناقصة بعكس ما يتبعه في سائر الأجزاء، تاركاً للرؤيا الكبرى أن تتلو هذه الكلمات. إن عبارة (وبعد هذا كان منقانا) بمثابة رجاء محطم متردد وكأنه يخشى أن يبلغ غايته. والمهم أن المتكلم بعد انتصاره على الرجاء والقنوط يمر في إيمان متزايد حتى يشهد رؤيا الميلاد الجديد: ميلاد المسيح.

الحركة الخامسة:

إن هذا الجزء يتناول الإبانة عن كلمة الله في عالمنا، فهي وإن كانت قد ضاعت وتبددت إلا أنها مؤكدة الوجود، وعودتها إنما تتوقف على البشر أنفسهم. إن كلمة الله المتجسدة لا تنبس ببنت شفة ، ولكنها لا تزال «كامنة في العالم ومن أجل العالم» وقد أعلنت هذه الكلمة حين «لمع الضوء في الظلمة» في حين ظل العالم يدور حولها ويحاربها. وقول إليوت : «إيه يا شعبي ماذا صنعت بك» مأخوذ من سفر ميخا (٦ : ٣) كما أن الجواب على سؤال المتكلم «ترى أين نعثر على الكلمة؟» هو: إننا لن نعثر عليها هنا إذ «ليس صمت كاف». إن خطاة البشر يتخبطون في الظلمة ليل نهار، غير عالمين بالزمان والمكان، فهم في الظلام «يجتنبون الوجه» وفي غمرة الزحام «ينكرون الصوت»، مثلما كان الشأن مع المتكلم في الجزء الأول من القصيدة. ولا يلبث المتكلم أن يتحول إلى «الأخت المقنعة» ، فهل ستصلى من أجل الخاطئين؟ هل ستصلى من أجل الأطفال

لدى البوابة ممن «لن يخرجوا ولن يقدرُوا على الصلاة»؟ إن عذاب المتكلم يزداد هنا: «أترى الأخت المقنعة . . . ستصلى من أجل الذين يغضبونها؟ وهؤلاء الخاطئون «يتملكهم الرعب ولكن لا طاقة لهم على التسليم» وهم يعلنون إيمانهم أمام الناس وينكرونه فيما بينهم وبين أنفسهم ويسيطرون فى درب وعرب بين الصخور. وعبارة «إيه يا شعبى» التى ينتهى هذا الجزء بها تذكير صارم للبشر بموقف الله منهم. فالعالم ينأى بنا عن كلمة الله ، رغم أن العالم لا يملك إلا الدوران حولها. ومأساة الإنسان تتمثل فى أن كلمة الله كامنة فى العالم ، ولكن العالم ضد كلمة الله والإنسان أضعف من أن يختار لنفسه موقفاً. هكذا كان شأن المتكلم فى مطلع القصيدة، وهو يؤكد هنا حاجته الشديدة إلى الخلاص ، ويؤكد وجود الحب الأعلى ويعبر عن حيرته وعذابات.

الحركة السادسة:

وهكذا تعود القصيدة إلى الخيط الذى بدأت به مع تغير طفيف: فقول إليوت فى مطلع قصيدته «لأننى لا أمل فى التحول مرة أخرى» يغدو «على الرغم من أننى لا أمل فى التحول مرة أخرى» ؛ مما يدل على أن إرادة المتكلم قد بدأت تتخذ شكلاً إيجابياً. إنه لا يؤمل فى الرجوع إلى العالم ولا يتمنى ذلك ، إلا أن مغريات العالم لا تزال تهاجمه وتناوشه. والنافذة الواسعة هنا (كتلك التى رأيناها فى الحركة الثالثة من القصيدة) تكشف له عن جمال العالم وجاذبيته، كما أن الأجنحة غير الكسيرة هنا تحل محل أجنحة العقاب الهرم. وهكذا نرى «القلب الضائع» يبتهج بمفاتيح الدنيا ، وتبادر روحه التى لا تزال واهنة إلى الثورة من أجل شهوة الحواس، وتروح «العين الضريرة» ترسم له سراياً خداعاً.

قصارى القول: إن شهوات الطبيعة التى أيس منها فى مطلع القصيدة ، تتجدد الآن بكل إغرائها أمام عينيه وتكاد تجتذبه إليها. إنه الآن يتذبذب بين الموت والميلاد: موت شهوات العالم فى نفسه وميلاده الروحى. ولا تلبث ثلاثة أحلام (السيدة – العذراء – المسيح) أن تمر بين الصخور. وقول إليوت : «أما حين تبتعد الأصوات المتساقطة من شجرة الطقسوس ، فدع شجرة الطقسوس الأخرى تهتز بدورها وتجاوبها» يذكرنا بقوله فى قصيدة «جيرونتيون» (١٩٢٠): «إن هذه الدموع تتساقط من شجرة الغضب»

مما يجعل من شجرة الطقسوس رمزاً للندم. وأباطيل العالم هي «الأشكال الخاوية» التي تخرج من بوابة كواذب الآمال في الجزء السادس من إنياذة فرجيل. ويضرع المتكلم إلى الأخت المقدسة والأم المقدسة «ألا نخادع أنفسنا بالأكاذيب» أى بالأشكال الخاوية بين البوابات العاجية. ثم هو يقرر أن «سلامنا في مشيئته»، وذلك درس دانتي الأكبر ، فالسلام ليس بالموت وإنما بالخضوع لمشيئة الله. وأخيراً يرجو المتكلم ألا ينفصل عن النهر والبحر «حتى بين هذه الصخور» ويتوجه بالحديث مباشرة إلى الله. وإن «روح النهر وروح البحر» ليومئنان إلى الرب مثلما هو الشأن في مطهر دانتي وفريوسه ، وسنجد أن هذه الصور لن تلبث أن تتطور وتكتسب مغزى أعمق في «أربع رباعيات».

وهكذا تم التحول الكامل: لقد كان المتكلم عاجزاً عن التحول إلى الله والعالم معاً ، ولكنه هنا قادر على التحول إلى العالم وإن كان لا يريد غير التحول إلى الله. والواقع أن مشكلته لا تزال قائمة من ناحية أخرى ، فهو وإن كان «لا يتمنى أن يتمنى» الأشياء الدنيوية فإنه يتمناها بالفعل. والأمل في الخلاص من هذا الإغراء يتمثل في أن إرادته قد غدت الآن جزءاً لا يتجزأ من إرادة الله ، مما يحميه من الزلل. وإذا كانت إرادته تدعوه للاقترب من الله من ناحية فإنها تدعوه إلى الابتعاد عن العالم من ناحية أخرى. وهذا التقابل بين الجزء الأول من القصيدة والجزء الأخير يوضح كيفية تحول إرادته إلى الله وصموده أمام مغريات العالم. إن القصيدة تصف مراحل قنوطه وإنكاره ذاته ويقظة روحه وانبعاث إيمانه وحاجته إلى رحمة الله وتجدد إرادته ، وموقفه من الله والعالم على السواء. وهكذا يركز موضوع منقاه واغترابه - بعد هدايته - على بصيرة روحية ووعي عميق بالاتجاه الذي ينبغي عليه أن يسير فيه. وإن أربعاء الرهاد لتصور - من الناحية العاطفية - تجربة الحب الذي يرتقى من القاع إلى القمة ، كما تمثل - من الناحية الذهنية - مراحل القنوط وإزالة الوهم التي تجتازها الروح المفكرة في طريق تقدمها.

أربع رباعيات بيرنت نورتون

(١)

الحاضر والماضي
ربما كانا حاضراً في المستقبل،
وربما كان المستقبل طيَّ الماضي.
لو قد كان الزمان كله حاضراً أبدياً
لما أمكن افتداء كل الزمان.
إن ما كان يمكن حدوثه تجريد
يبقى بمثابة إمكان دائم
في عالم من التأمل نون سواه
إن ما كان يمكن حدوثه وما قد حدث فعلاً
يشيران إلى غاية واحدة، هي حاضر أبداً.
إن وقع الأقدام يتردد صداه في الذاكرة
في الممر الذي لم نسلكه
نحو الباب الذي لم نفتح قط
إلى حديقة الورد. إن كلماتي يتردد صداها
هكذا في ذهنك.
أما لأي غرض

حرك الغبار على إصيص من أوراق الورد
فذاك ما لا علم لى به.
إن أصداء أخرى تسكن الحديقة. أفترانا ساعين وراعاها؟
فلتسرع، قالها الطائر، واعثر عليها، اعثر عليها،
حول الركن. خلال البوابة الأولى،
إلى عالمنا الأول، أترانا مقتفين
خديعة الدج؟ فى عالمنا الأول.
قد كانت الأصداء هناك جليلة، لا تُرى،
تتحرك بلا ضغط، على أوراق الشجر الميتة،
فى حرارة الخريف، خلل الهواء ذى الذبذبات،
ولقد صاح الطائر، مستجيباً
للموسيقى التى لا تُسمع وقد اختفت فى منبت الشجيرات،
وعبر شعاع العين الذى لا يُرى، فقد كان للورد
هيئة الأزهار التى تتلقى النظرات.
كانوا هنالك ضيوفاً علينا، نقبلهم ويقبلوننا
وهكذا تحركنا، وتحركوا، فى نموذج رسمى،
على طول الزقاق الخاوى، فى الدائرة داخل المربع.
بغية إلقاء نظرة على البركة المجففة.
جافة هى البركة، وجاف هو الأسمنت، وقد اسمرت حوافها،
كان ملء البركة ماء لا يدركه نور الشمس،
وزهرة اللوتس، ترتفع فى هدوء، فى هدوء،
لمعت صفحة (البركة) من قلب الضياء،

وصاروا خلفنا، وقد انعكسوا على البركة.
وما لبثت سحابة أن مرت، فصارت البركة خاوية.
فلتمض، قالها الطائر، لأن أوراق الشجر كانت ملآة أطفالاً،
وقد تواروا في انفعال، وانطوت على ضحك.
أمض، أمض، أمض، قالها الطائر: فالجنس البشرى
لا يمكنه احتمال الكثير من الحقيقة.
الماضى والمستقبل
إن ما كان يمكن حدوثه وما قد حدث فعلاً
ليشيران إلى غاية واحدة، هي حاضر أبداً.
(٢)

الثوم واليواقيت الزرق في الطين
يلصقان محور العجل المثبت.
السك الطنان في الدم
يفنى تحت الندوب الراسخة
ليسكن من الحروب التي أنسيّت منذ زمن طويل.
الرقصة على طول الشريان
ودورة اللف
يصورهما انسياق النجوم
صاعدين إلى الصيف في الشجرة
إننا نتحرك من فوق الشجرة المتحركة
في الضوء الذى يعلو ورقة الشجر المصورة ونسمع فوق الأرضية المخضلة
تحت، الحلوف والعفر

إنهما يتتبعان نموذجهما مثلما كان الشأن قديماً
ولكنهما يصطلحان بين النجوم.

لدى النقطة الساكنة فى العالم الدوار. لا لحم ولا غير لحم؛
لا مِنْ ولا نَحْو؛ لدى النقطة الساكنة، هنالك الرقصة،
لكن لا إيقاف ولا حركة. فلا تدعونه ثباتاً،
ذاك الذى يجتمع فيه الماضى والمستقبل. إنها ليست بالحركة مِنْ ولا نَحْو،
ليست صعوداً أو هبوطاً. يستثنى من ذلك النقطة، النقطة الساكنة،
حيث لا يكون ثمة رقص، وحيث لا يوجد سوى الرقص.
قصارى أن أقول، قد كنا هنالك: لكنى لا أستطيع أن أقول أين.
ولا أستطيع أن أقول، كم مكثنا، لأن معنى ذلك وضعه فى الزمان.
التحرر الداخلى من الرغبة العملية،
الخلاص من الفعل والمعاناة، الخلاص من
الجبر الداخلى والخارجى، وإن حفته
نعمة الحواس، ضوء أبيض ساكن متحرك.
Erhebung بون حركة، تركيز
بون إبادة، فكل من العالم الجديد
والقديم يغدو سافراً، ويفهم
فى اكتمال نشوته الجزئية،
وتحل بشاعته الجزئية.
على أن غل الماضى والمستقبل رغم ذلك
وهو المنسوج من ضعف البدن المتغير،

يحمى الإنسانية من النعيم واللعنة،
وهما اللذان لا يقدر اللحم على احتمالهما.
إن الماضي والمستقبل
لا يسمحان إلا بالقليل من الوعي.
وكونك واعياً معناه ألا تكون في الزمان
لكن في الزمان وحده يمكن للحظة حديقة الورد،
والحظة التعريشة التي ينقر عليها المطر،
والحظة الكنيسة التي يسرى فيها تيار ريحي عند سقوط الدخان
أن يذكرها المرء، وقد اندمجت في الماضي والمستقبل.
فقهر الزمان لا يكون إلا من طريق الزمان.
(٣)

هنا مكان فتور الوداد
الزمن من قبل والزمن من بعد
في ضوء معتم؛ فلا ضوء نهار
يعطى شكلاً بالسكون الجلى
ويحيل الظل جمالاً زائلاً
بدورة بطيئة إبحاؤها الدوام
ولا ظلمة لتطهر الروح
وتجعل الحرمان يخلو الحس
وتغسل الوداد من الزمنى.
فلا امتلاء ولا خواء. لا شيء سوى رفيف
على الوجوه المرهقة حاملة آثار الزمان

وقد شتتها التشتت عن التشتت
وملأتها الخيالات وأقفرت من المعنى
بلادة منتفخة لا تركيز فيها
رجال وقطع من الورق، تدور بهم الريح الباردة
التي تهب قبل الزمان وبعده،
ريح داخل الرئات المريضة وخارجها.
الزمن من قبل والزمن من بعد.
تجشؤ الأرواح المعتلة
في الهواء الذابل، والخدر
تسوقه الرياح التي تكتسح التلال المظلمة في لندن،
وهامستد وكلاركنوك، وكامدن وبوتنى،
وهاى جيت، وبريمروز ولدجيت. إنها ليست هنا
ليست الظلمة هنا، فى هذه الدنيا المغردة.
فلتنزل إلى تحت، لتتنزل إلى
عالم العزلة الدائمة وحدها،
عالم ليس بالعالم، لكن ذاك الذى ليس بالعالم،
ظلمة داخلية، وحرمان
وتجريد من كل ملكية،
وتجفيف لعالم الحس،
وإخلاء لعالم الخيال،
وعدم فاعلية لعالم الروح:
إن هذا هو السبيل، أما الآخر

فهو يماثله، لا في الحركة
وإنما في الامتناع عن الحركة، بينما يتحرك العالم
في رغبة، على درويه المعدنية
للماضى والمستقبل.

(٤)

الزمان والناقوس قد دفنا اليوم،
والسحابة السوداء تحمل الشمس بعيداً.
أترى عباد الشمس يتحول إلينا، أترى الملء
تَشْرُدُ إلى تحت، وتنحنى لنا؛ أترى سلك النبات والغصن
يتقبضان ويتعلقان؟
أترى أصابع الطقسوس الباردة تنتنى
لنا؟ بعد أن رد جناح القاوند
الضوء إلى الضوء، وصمّت، والضوء ساكن
لدى النقطة الساكنة في العالم الدوار.

(٥)

الكلمات تتحرك، والموسيقى تتحرك
في الزمن وحده، لكن ذاك الذى يحيا فقط
يستطيع أن يموت فقط. إن الكلمات، أثر الكلام، تصل
إلى الصمت. فبالشكل وحده، بالنموذج،
يمكن للكلمات أو الموسيقى أن تبلغ
السكون، مثلما ترى جرة صينية ساكنة
تتحرك حركة دائمة في سكونها.

إنه ليس سكون الكمان، بينا تدوم النوتة،
ليس ذلك فحسب، وإنما هو الوجود جنباً إلى جنب،
أو قل إن النهاية تسبق البداية،
وقد كانت البداية والنهاية هناك دائماً
قبل البداية وبعد النهاية.
وإن كل شيء حاضر أبداً. إن الكلمات تتوتر،
تتشقق وأحياناً تتكسر، تحت العبء،
تحت التوتر، تزل، وتنزلق، وتموت،
ويدهورها نقص الدقة، فهي لن تلبث في مكانها،
ولن تبقى ساكنة. إن الأصوات الصارخة
والمعنفة، والساخرة، أو التي لا تعدو أن تكون مثرثرة،
تهاجم (الكلمات) يوماً. والكلمة في الصحراء
تتعرض أكثر ما تتعرض لهجوم أصوات الغواية،
والظل الباكي في الرقصة الجنائزية،
وبكاء الهولة المغتمة المرتفع الصوت.

إن تفاصيل النموذج هي الحركة،
مثلما هو الشأن في شكل الدرجات العشر.
وإن الرغبة ذاتها حركة
وإن لم تكن في حد ذاتها مرغوبة،
إن الحب نفسه لا يتحرك،
وإنما هو لا يعدو أن يكون علة الحركة وغايتها،

بلا زمان، ولا رغبة
اللهم إلا في منظر الزمان
وقد أمسك به في شكل التحدد
فيما بين اللا كينونة والكينونة.
فجأة في شعاع من ضوء الشمس
وحتى أثناء حركة الغبار
ترى الضحك المختفى يتعالى
عن الأطفال بين أوراق الشجر
فلتسرعوا الآن، هنا، الآن، ودائماً –
مضحك هذا الزمان اليباب الحزين
ممتداً من قبل ومن بعد.

إيسيت كوكر

(١)

إن فى بدايتى نهايتى. فعلى التعاقب
تقوم النُّور وتسقط، تتفتت، وتمتد،
تنتقل، وتهدم، وترمم، أو يحل محلها
حقل مفتوح، أو مصنع، أو طريق.
أحجار قديمة لمبنى جديد، خشب قديم لنيران جديدة،
نيران قديمة لرماد، ورماد للأرض.
التي غدت لحمًا، وفراءً ونجواً،
وعظاماً إنسانية وحيوانية، وسيقان ذرة وأوراق شجر.
إن النُّور تحيا وتموت: فللبناء وقت
وللعيش والأجيال وقت
للريح وقت كيما تحطم زجاج النافذة المخلخل
وكيما تهز بطانة الحائط الخشبية حيث يعدو فأر الغيط
وكيما تهز قماش الفرش المتهرى وقد نسجه شعار صامت.
إن فى بدايتى نهايتى. والآن يسقط الضوء
عبر الحقل المفتوح، مخلفاً الزقاق العميق
وقد أغلقته الأغصان، مظلماً فى الأصل،

حيث تنكئ على الضفة بينا تمر عربة كبيرة،
ويصر الزقاق العميق على الاتجاه
إلى داخل القرية فى الحرارة الكهربية
منوماً مغناطيسياً. ففى غمامة دافئة يتشرب الضوء اللافت
فى الأحجار الرمادية، ولا ينكسر عليها.
إن زهور الداليا تنام فى الصمت الخاوى.
تترقب البومة التى تبكر (فى التدويم).

فى ذلك الحقل المفتوح
إذا أنت لم توغل فى الاقتراب، إذا أنت لم توغل فى الاقتراب،
فى منتصف ليلة من ليالى الصيف، فسيغدو فى وسعك أن تسمع موسيقى
المزمار الواهن والطبلة الصغيرة
وأن تراهم يرقصون حول نار الزينة
اتحاد الرجل والمرأة
فى الرقص، علامة القران -
سر مقدس مبجل ورحيب،
اثنان اثنان، ارتباط ضرورى،
يمسك كل منهما الآخر من يده أو ذراعه
دلالة الوفاق. يدورون حول النار ويدورون
متواثبين خلال اللهب، أو ملتقين فى دوائر،

جادين فى بساطة فلاحية أو ضاحكين ضحكاً فلاحياً
رافعين أقداماً ثقلاً فى أحذية خشنة،
أقداماً أرضية، أقداماً غرينية، مرفوعة فى مرح ريفى
مرح أولئك الذين غبر عليهم زمن طويل تحت الأرض
يقوتون الذرة. يضبطون الوقت،
يضبطون الإيقاع فى رقصتهم
مثلاً يفعلون فى حياتهم خلال فصول الحياة
زمن الفصول والأبراج
زمن حلب اللبن وزمن الحصاد
زمن اقتران الرجل والمرأة
واقتران الحيوان. أقدام طالعة نازلة.
يأكلون ويشربون. روث وموت.
الفجر يشير، ونهار آخر
يتأهب للحرارة والصمت. وهناك عند البحر ترى ريح الفجر
تتغصن وتنزلق. إنى هنا
أو هناك، أو فى مكان آخر. فى بدايتى.

(٢)

ما الذى يفعله نوفمبر المتأخر
باضطراب الربيع
ومخلوقات حرارة الصيف،
وزهور الثلج التى تتلوى تحت الأقدام

والخُبَيْرَى الأفرنجية التى توغل فى العلو
وقد امتزجت فيها الحمرة باللون الرمادى ثم تساقطت
والورود الفائتة وقد ملأها الجليد مبكراً؟
إن الرعد الذى تدحرجه النجوم المدحرجة
ينتحل مظهر العربات المظفرة
منتشرة فى الحروب المتكوكبة
وقد راح برج العقرب يقاتل الشمس
إلى أن تغيب الشمس والقمر
وتنوح المذنبات وتتطاير شهب برج الأسد
وتطارد السموات وترى السهول
تنوم فى إعصار ينتهى
بالعالم إلى تلك النار المدمرة
المحرقة قبل أن ينتشر غطاء الجليد.

قد كان ذلك سبيلاً للتعبير عما أريد أن أقوله - سبيلاً لا يرضينى تماماً:
دراسة ملفوفة فى أسلوب شعري عتيق،
يظل المرء بعدها فى المصارعة التى لا تطاق
مع الكلمات والمعانى. إن الشعر لا يهم.
وهو لم يكن (إذا بدأنا من جديد) ما كان المرء يتوقعه أن يكون عليه.
ترى ما عساها كانت تكون قيمة تلك التى تطلعنا إليها طويلاً،
وأملناها طويلاً: الهدوء، الرصانة الخريفية
وحكمة الشيخوخة؟ أتراهم قد غرروا بنا،

أم هم قد غرروا بأنفسهم، أولئك الشيوخ خفيضو الصوت،
الذين لم يخلفوا لنا غير إيصال بالخدعة؟
إن رصانتهم لا تعدو أن تكون غباءً متردداً،
وإن حكمتهم لا تعدو أن تكون معرفة بالأسرار الميتة
التي لا طائل تحتها في الدياجير التي رمقوها
وحولوا أعينهم عنها إلينا. يخيل إلينا أن ثمة
قيمة محدودة، على أحسن تقدير،
للمعرفة المستقاة من الخبرة.
إن المعرفة تفرض نموذجاً، وتزور،
لأن النموذج يتجدد في كل لحظة.
وكل لحظة إنما هي تقييم جديد صارم
لكل ما كنا عليه. إن الشيء الوحيد الذي لا يخدعنا
هو ذاك الذي كف، بخديعته، عن إلحاق الضرر بنا.
في المنتصف، لا في منتصف الطريق فحسب
وإنما في الطريق كلها، في غابة مظلمة، في غمرة أشجار شائكة،
على حافة مستتقع لا يؤمن فيه موطئ قدم،
تهدها الهولات، والأنوار الوهمية،
والمغامرة بالوقوع تحت طائلة السحر. حسبك ولا تحدثني
عن حكمة الشيوخ، بل الأخرى بك أن تحدثني عن حماقتهم،
وعن خوفهم من الخوف والجنون، وخوفهم من الامتلاك،
ومن الانتماء إلى شخص آخر، أو إلى الآخرين، أو إلى الله.
إن الحكمة الوحيدة التي يمكننا أن نؤمل في اكتسابها

هى حكمة الاتضاع: والاتضاع لا تُعرف له نهاية.

إن الدور قد اختفت جميعاً تحت البحر.

وإن الراقصين قد اختفوا جميعاً تحت التل.

(٣)

أواه أيها الظلام الظلام الظلام. إنهم جميعاً يختفون فى الظلام

فى الفجوات الخاوية بين الكواكب، خواء فى خواء،

القباطنة، والمصرفيون والتجار، ورجال الأدب البارزون،

وحماة الفن الأسخياء، والسياسيون والحكام،

والموظفون المبرزون، ورؤساء اللجان المختلفة،

وقادة الصناعة، والمتعاقدون صغيرو الشأن، كلهم يختفون فى الظلام

تظلم الشمس والقمر وكذلك الماناك دى جوتا

وصحيفة البورصة، ودليل المديرين،

يبرد الحس ويضيع الدافع إلى الفعل.

ونحن جميعاً نذهب معهم، فى الجنازة الصامتة،

وهى ليست جنازة أحد بالتحديد، إذ لن يكون هناك من يتولى الدفن.

إننى حدثت روحى قائلاً، اهدئى بالاً، ودعى الظلمة تحط عليك

إذ هى ستكون ظلمة من عند الله. تماماً مثلما يحدث فى مسرح،

عندما تنطفىء الأنوار، ليتغير المشهد

ويسمع هزيم الأجنحة الجوف، وحركة الظلمة فوق الظلمة،

ونعرف أن التلال والأشجار، والمشهد الفسيح البعيد

والواجهة الجريئة التى تفرض نفسها فرضاً كلها تنزلق بعيداً –

أو مثلما يحدث فى قطار، تحت الأرض، داخل نفق،
حين يتوقف أكثر مما ينبغى بين المحطات
وترتفع الحادثة ثم تروح فى بطاء تنوب فى الصمت.
وترى خلف كل وجه الخواء الفكرى يزداد عمقاً
فلا يخلف سوى الرعب المتزايد من ألا يجد المرء شيئاً يفكر فيه،
أو عندما يغدو الذهن، تحت الأثير، واعياً ولكن واعياً بلا شيء -
إننى حدثت روحى قائلاً: اهدئى بالاً، والبثى فى الانتظار دون حب
فالحب خلى أن يخطئ اختيار موضوعه. ما زال الإيمان باقياً
لكن الإيمان والحب والأمل كلها فى الانتظار.
والبثى فى الانتظار دون تفكير، إذ أنك لم تأخذى أهبك للتفكير بعد.
وهكذا فلتغدو الظلمة هى النور، وليغدو السكون هو الرقص.
همس الغدران الجارية، وبرق الشتاء.
ونبات النمام الذى لا يرى، والتوت البرى،
والضحك فى الحديقة، والنشوة التى يرجعها الصدى
لم تضع، وإنما تتطلب، مشيرة إلى عذاب
الموت والميلاد.

تقولون إننى أكرر
ما سبق لى أن قلته. لسوف أقوله مرة أخرى.
هل أقوله مرة أخرى؟ ألا أنه لى تصلوا إلى هناك،
كى تخرجوا من حيث أنتم غير موجودين، يتعين عليكم أن تسلكوا طريقاً لا نشوة به.
لى تصلوا إلى ما لا تعرفونه

يتعين عليكم أن تسلكوا طريقاً هو طريق الجهل.
لكي تملكوا ما لا تملكونه
يتعين عليكم أن تسلكوا طريق التجرد مما تملكونه.
لكي تصلوا إلى ما أنتم لستم عليه
يتعين عليكم أن تسلكوا الطريق التي لستم فيها.
وإن ما لا تعرفونه هو الشيء الوحيد الذي تعرفونه
وما تملكونه هو ما لا تملكونه
والمكان الذي أنتم فيه هو المكان الذي لستم فيه.

(٤)

الجراح الجريح يعالج الصلب
الذي يستجوب الجزء المعتل،
وتحت اليدين الداميتين نحس
بفن الشافي في تعاطفه البتار
مفسراً أحجية الرسم البياني للحمى.
صحتنا الوحيدة هي المرض
إذا نحن أطعنا الممرضة التي تستوفي أنفاسها
والتي لا تبعث رعايتها المستمرة على السرور
وإنما تذكرنا بلعنتنا ولعنة آدم،
تلك اللعنة التي يتعين على مرضنا أن يتفاقم كيما نشفى منها.

الأرض كلها مستشفانا
وهبها لنا المليونير الذي حل به الخراب،

فإذا نحن أحسنّا السلوك،
فسنموت من رعايته الأبوية المطلقة
وهى التى لن تزايلنا، وإنما تقودنا فى كل مكان.

البرودة تصعد من أقدامنا إلى ركبنا،
والحمى تغنى فى أسلاك العقل.
ولئن أردت الدفء، فلا بد لى من أن أتجمد برداً
وأرتج فى النيران الباردة المطهرة
لهيبها ورود، ودخانها أشواك.

إنما الدم المتقطر شرابنا الأوحى،
واللحم الدامى طعامنا الوحيد:
وعلى الرغم من ذلك ترانا نحب أن نتخيل
أنفسنا من لحم ودم صحيح، مكين –
على الرغم من ذلك، مرة أخرى، ترانا نسمى هذه الجمعة: جمعة الآلام.

(٥)

وهكذا فهأنذا، فى منتصف الطريق، وقد سلخت من عمرى عشرين عاماً –
عشرين عاماً ضاع أغلبها هدرًا، أعوام ما بين الحربين L'entre deux guerres –
أحاول أن أتعلم كيف أستخدم الكلمات، فإذا كل محاولة
بداية جديدة تماماً، ونوع مختلف من الإخفاق
لأن المرء لم يتعلم سوى استخدام الكلمات
للتعبير عما لم يعد بحاجة إلى التعبير عنه، أو بالطريقة التى
لم يعد بحيث يعبر بها عن مراده. وهكذا فكل مغامرة

بداية جديدة، وغارة على ما لا يمكن التعبير عنه بألفاظ
مستخدمًا في ذلك معدات رثة تتدهور دائماً
في عامة خليط افتقار الشاعر إلى الدقة،
وشراذم الوجدان التي يعوزها النظام. وهذا الذي يتعين عليك فتحه
بالقوة والإذعان، قد سبقك إلى اكتشافه
مرة أو مرتين، أو عدة مرات، رجال لا يأمل المرء
في أن يباريهم - لكن لا منافسة هنالك
لا شيء سوى القتال من أجل استعادة ما قد فقد
ووجد ثم فقد مرة أخرى ثم أخرى: والآن، تحت ظروف
لا تبدو مواتية. على أنه قد لا يكون ثمة كسب أو خسارة.
ليس أمامنا إلا أن نحاول. وأما ما عدا ذلك فليس من شأننا.

إنما البيت هو المكان الذي نبدأ منه. وكلما تقدمت بالمرء السنون
بدا العالم (في ناظريه) أشد غرابة، وغدا النموذج أكثر تعقيداً
فيما يخص الموتى والأحياء. لا أريد بذلك اللحظة الحادة
معزولة عن غيرها، نون قبل ولا بعد
وإنما أعني تاريخ الحياة الذي يحترق في كل لحظة
ولا أريد حياة إنسان واحد فقط
وإنما أعني حياة الأحجار العتيقة التي لا سبيل إلى حل ألغازها.
إن ثمة وقتاً للمساء تحت ضوء النجم،
وثمة وقت للمساء تحت ضوء المصباح.
(الأمسية باليوم الصور الفوتوغرافية).

إن الحب يقترب من جوهره الحق
كلما غدت كلمتا هنا والآن غير ذات موضوع.
أخلق بالشيوخ أن يكونوا مرتادين
فليس لكلمتي هنا وهناك من أهمية
وينبغي أن نكون ساكنين ومع ذلك نثابر على التحرك
نحو حدة أخرى
من أجل اتحاد أبعد، واشتراك أعمق
خلال البرودة الحالكة والوحشة الخاوية،
وصيحة الموجة، وصيحة الريح، والأمواه الرحبية
لطائر النورس وسمك يونس. إن في نهايتي بدايتي.

ذا درای سالفیجز

(١)

لست أدري شيئاً كثيراً عن الآلهة، ولكنى إخال النهر
إلهاً أسمر قوياً مقطباً، لا يروض، شموساً،
صبوراً إلى حد ما، يبدو للوهلة الأولى أحد التخوم،
نافعاً، لا يطمئن إليه أحد، فى نقل التجارة،
لا يعدو أن يكون مشكلة تواجه بانى الجسور.
أما وقد حلت المشكلة مرة فإن هذا الإله الأسمر يكاد يكون منسياً
من سكان المدن. على أنه - مهما يكن من أمر - لا يصفح أبداً،
بل يحافظ على فصوله وغضباته، ويدمر، مذكراً
البشر بما يؤثرون أن ينسوه. لا يبجل، ولا يتلقى كفارة
من عبدة الآلة، وإنما ينتظر، يراقب وينتظر.
قد كان إيقاعه ماثلاً فى غرفة نوم الأطفال،
وفى أشجار الايلانتوس الوافرة النمو عند فناء الباب فى أبريل،
فى رائحة الأعناب على المائدة فى الخريف،
وفى الدائرة المسائية التى يرسمها مصباح الغاز فى فصل الشتاء.

إنما النهر فى داخلنا، أما البحر فهو ممتد حوالينا،
إن البحر أيضاً هو حافة البر، والجرائيت

الذى يصل إليه، والشيطان التى يدفع إليها
بإشارات الخلق الأول وسواه:
قنديل البحر، والسرطان، وفقار الحوت؛
والبرك التى تشبع فضولنا
بما ترينا من الطحالب الناعمة وديسم البحر.
إن البحر يدفع خسائرننا، والشبكة الممزقة،
وشبكة جراد البحر المضغضة، والمجذاف المكسور.
جهاز الموتى من الأجانب. إن للبحر أصواتاً عديدة،
آلهة عديدة وأصواتاً عديدة.
الملح يكسو وردة العليق،
والضباب يتخلل أشجار الشربين.
إن زمجرة البحر
وعواء البحر، صوتان مختلفان
وإن كانا كثيراً ما يسمعان معاً: العواء السارى فى الأحبال
وتهديد الموجة التى تتكسر على الماء وعناقها،
والهدير البعيد بين أسنان الجرانيت،
والضراعة المحذرة من لسان البحر المقرب
كلها من أصوات البحر، والشمندورة الجياشة
إذ أحرق بها فى طريق العودة للديار، والنورس:
وتحت وطأة الضباب الصامت
يروح الناقوس المصلصل
يقيس زمناً لا كأزماننا، إذ تقرعه

الموجة الأرضية الثقيلة فى غير عجلة يقيس زمناً
أقدم عهداً من ذاك الذى تعلنه ساعات السفينة، أقدم
من ذاك الذى تحصيه نساء قلقات مشغولات
يرقدن مستيقظات، يحسبن حساب المستقبل،
ويحاولن أن يحلن، ويفككن، ويؤولن
ويضعن جنباً إلى جنب الماضى والمستقبل،
فيما بين منتصف الليل والفجر، حينما يغدو الماضى خداعاً كله،
والمستقبل ليس مستقبلاً على الإطلاق، قبل ساعة الصباح
حينما يتوقف الزمن، وما كان الزمن لينتهى أبداً،
وتروح الموجة الأرضية، التى كانت ولا تزال منذ البدء،
تقرع
الناقوس.

(٢)

ترى أين هو المكان الذى تنتهى فيه هذه الضراعة بلا صوت،
(وينتهى فيه) ذبول أزهار الخريف فى صمت
إذ تتساقط بثلاثتها وتظل دون حراك،
ترى أين هو المكان الذى لا تسوق الأمواج فيه الحطام،
(وتنتهى عنده) صلاة العظام على الشاطئ،
ولا تتلى فيه الصلاة، التى لا تُصلى، لدى إذاعة البشارة المشئومة؟

ما من نهاية (لذلك كله)، بل ثمة إضافات إليه: امتداد
عاقبة المزيد من الأيام والساعات،

بينما يظفر الوجدان بالسنوات التى لا وجدان فيها
سنوات العيش بين حطام
ما كان المرء يخاله أجدر الأشياء بالركون إليه
ومن ثم فهو أجدرها بالنبذ.
هناك الإضافة النهائية، الكبرياء الفاشل
أو استهجان خور القوى،
والتكريس غير المرتبط بموضوع الذى قد لا يبدو تكريساً على الإطلاق،
فى قارب ينساق مع التيار، والماء يتسرب إليه متباطئاً،
والاصفاء الصامت إلى الجلبة غير المنكورة
لناقوس البشارة الأخيرة.

ترى أين هو المكان الذى ينتهى فيه هذا الحشد من صيادى السمك وقد أبحروا
فى ذيل الرياح، والضباب عليها جاثم؟
إننا عاجزون عن تخيل زمان بلا محيط
أو عن تخيل محيط لا يتناثر فيه الحطام.
أو عن تخيل مستقبل ليس معرضاً
لأن يكون - كالماضى بلا وجهة.

علينا أن نفكر فيهم على أنهم إلى الأبد ينزحون الماء
وينطلقون ويغيرون اتجاه السفينة، بينما (الرياح) الشمالية الشرقية تكفر
فوق ضفاف ضحلة لا تتغير ولا ياكلها التحات
أو يستخرجون نقودهم، ويجففون الأشرعة فى الأحواض؛

لا باعتبارهم يقومون برحلة عقيمة
من أجل غنيمة صيد لا يؤبه لها .
ما من نهاية لهذا، للضراعة الصامتة،
ما من نهاية لذبول الأزهار الذابلة،
ولا لحركة الألم الذى لا يؤلم ولا يتحرك،
ولا لتيار البحر وانسياب الحطام مع التيار،
ولا لصلاة العظام إلى الموت ربها . هنالك فقط صلاة البشارة الوحيدة
التي لا تكاد تُصلى .

كلما تقدمت بالمرء السنون بدا له
أن الماضى يتخذ شكلاً مختلفاً، وأنه لم يعد مجرد حوادث متعاقبة –
أو حتى نمواً: فهذا الأخير مغالطة جزئية
تعين عليها أفكار التطور السطحية
وهى التى تغدو، عند الرجل العادى، وسيلة للخلاص من تبعه ماضيه .
لحظات السعادة – لا لحظات الاحساس بالرفاهية،
والاثمار، وإنجاز المطلوب، والأمن أو المودة،
أو حتى وجبة عشاء بالغة اللذة، إنما أعنى الاستنارة المباشرة –
لقد مررنا بالخبرة ولكن معناها غاب عنا،
وإن الاقتراب من المعنى ليستنقذ الخبرة
فى شكل مختلف، ويعيا على أى معنى
يمكن أن نعزوه إلى السعادة. ولقد ذكرت من قبل

أن خبرة الماضي التي يبتعثها المعنى
ليست خبرة حياة واحدة فحسب
ولكنها خبرة أجيال عديدة على ألا ننسى
شيئاً من المحتمل أنه لا يمكن النطق به:
النظرة الخلفية إلى ما وراء تأكيد
التاريخ المدون، النظرة الخلفية الناقصة،
من فوق الكتف، إلى الرعب البدائي.
والآن نكتشف أن لحظات العذاب
(سواء كانت راجعة إلى سوء التفاهم أو لم تكن،
سواء كنا قد عقدنا آمالنا على أمور خاطئة أو رهبنا ما لم يكن يجمل بنا أن نرهبه،
أو لم نكن فليس يعنينا هنا) هي بالمثل دائمة
دوام الزمان. إنا نحسن تقدير هذا الوضع
في عذاب الآخرين، وقد خبرناه تقريباً،
وزججنا بأنفسنا فيه، أكثر مما نحسن تقديره في أنفسنا.
ذلك أن ماضينا تغطيه تيارات الحوادث،
أما عذاب الآخرين فإنه يبقى خبرة
قاطعة، لا يبلبها تتابع التحات.
إن البشر يتغيرون، ويبتسمون: لكن العذاب باق.
إن الزمن المدمر هو الزمن الحافظ،
شأنه في ذلك شأن النهر بشحنته من جثث الزنوج، والأبقار وحظائر الأفراخ،
(أو شأن) التفاحة المرة والقضمة في التفاحة.
والصخرة الوعرة بين المياه الصاخبة.

والأمواج تغسلها، والضباب يخفيها،
لا تعدو في الأيام الصحوة أن تكون أثراً من الآثار،
ولئن لائم الطقس الملاحه فهي من معالم البحر
التي يُهتدى بها. حتى إذا ما أقبل الفصل المظلم من السنة
أو هاج ثائر البحر فجأة، عادت إلى ما كانت عليه دائماً.

(٣)

إنى أتساعل أحياناً: أفقد كان مراد كريشنا أن يذكر ما قد أسلفت -
في غمرة أشياء أخرى - أم هو سبيل مكرور للتعبير عن الشيء عينه:
أكان المراد أن المستقبل أغنية ذابلة، أو وردة ملكية أو غصن خزامى
من الأسف العقيم على أولئك الذين لم يأتوا بعد ليستشعروا أسفاً،
وقد دس بين أوراق كتاب صفراء لم يفتحه أحد قط.
إن الطريق إلى فوق هو الطريق إلى تحت، والطريق إلى الأمام هو الطريق إلى الخلف.
وقد لا يمكنك مواجهة هذه الحقيقة مباشرة، لكنها مؤكدة،
إن الزمان لا يأسو الجراح: فالمريض ما عاد هنا،
عندما يبدأ القطار رحلته، ويجلس المسافرون
إلى الفواكه، أو الدوريات وخطابات العمل
(وقد بارح مودعوهم الرصيف)
فإن وجوههم تخذ إلى الراحة من الأحزان،
على الإيقاع النائم لمائة ساعة.
إلى الأمام، أيها المسافرون! فلا نجاة لكم من الماضي
إلى حيوات مغايرة، أو إلى أى مستقبل؛
أو من سيبلغون أية نهاية على الإطلاق،

بينما تنزلق القضبان التى تضيق رويداً رويداً أزواجاً من وراء ظهوركم،
وعلى سطح الباخرة التى تنبض ألاتها نبضاً ثقيلاً
إذ ترقبون الأخدود الذى يتسع فى الماء من وراء ظهوركم،
لن تقولوا لأنفسكم «إن الماضى فى حكم المنتهى»
أو «إن المستقبل أمامنا».

عند حلول الليل، يسرى فى أحبال الباخرة وسلوكها الهوائى
صوت متطاوّل (وإن لم تسمعه الأذان،
محارة الزمان المتمتعة، ولا أى لغة من اللغات)
إلى الأمام، يا من تخالون أنفسكم مسافرين،
فليستم أنتم الذين رأوا الميناء
يتراجع، أو الذين سينزلون إلى البر.

ها هنا بين هذا المكان والشاطئ الأبعد مدى
بينما يتراجع الزمن إلى الوراء، فتأملوا المستقبل
والماضى بعقل محايد.

فى اللحظة التى ليست لحظة الفعل أو اللا فعل
ستلقون ما يلى: «فى أى دائرة من دوائر الوجود
فإن ذهن الإنسان خليق أن يتتبه
فى زمن الوفاة» - فذاك هو الفعل الأوحد
(وأوان الموت هو كل لحظة)
الخليق أن يؤتى ثماره فى حيوات الآخرين:
فدعوا عنكم التفكير فى ثمرة العمل.
إلى الأمام.

أيها المسافرين، وأيها البحارة،
وأنتم يا من ستصلون الميناء، ويا من قدر لأبدانهم
أن تعاني محاكمة البحر وقضائه فيهم،
أو تعاني أي خطب آخر، إنما تلك وجهتكم الحقّة.
كذلك كان شأن كريشنا، حين أنب أرجونا
في ساحة الوغى.
فلا أقول لكم وداعاً ،
بل أقول إلى الأمام، أيها المسافرين.

(٤)

سيدتي، أيا من يقوم مزارها على رعن الجبل،
هلا صليت لكل من في السفن، أولئك
الذين يعملون مع الأسماك،
والذين ينظمون كل حركات المرور القانونية
والذين يوجهونهم.

هلا أعدت الصلاة أيضاً من أجل
من رأين أبناءهن أو أزواجهن
يخرجون، إلى غير عودة:

Figlia del tuo figlio

يا ابنة ابنتك
يا ملكة السماء.

هلا صليت أيضاً لمن كانوا فى السفن
ثم انتهوا برحلتهم على الرمال، بين شفتى البحر
أو فى الحلق الداكن الذى لن يلفظهم
أو حيث لا يمكن أن يصلهم صوت ناقوس البحر
(معلنًا) صلاة البشارة الدائمة

(٥)

إذا أردت الاتصال بمارس، فتحدث مع الأرواح،
إذا أردت كتابة تقرير عن سلوك وحش البحر،
فصف خريطة الطوالع، أو ادرس الأحشاء أو حدق فى البلورة،
لاحظ المرض فى التوقعات، وابتعث
سيرة المرء من تجاعيد راحته
ومأساته من أصابعه؛ اطلق عنان النبوءات
من طريق القرعة أو أوراق الشاي، وحل ما هو حتم
بأوراق اللعب، واله بالنجمة الخمسة
أو الأحماض المسكنة، أو فلتشرح
الصورة المعاودة الظهور فى المخاوف السابقة على الوعى
كيما ترتاد الرحم، أو القبر أو الأحلام؛ فهذه كلها
من ألعاب التسلية المألوفة والعقاقير، وأخبار الصحف:
ولتظن كذلك دائماً، لا سيما البعض منها
فى أوقات نكبات الأمم والحيرة
ما كان منها على سواحل آسيا، وما كان على طريق إدجوير.
إن حب استطلاع الإنسان يوغل فى الماضى والمستقبل

ويتعلق بذلك البعد - أما إدراك
نقطة التقاطع بين اللازمين
والزمن، فذاك شغل القديس -
بل إنه ليس شغلاً، وإنما هو شيء يعطى
ويؤخذ، أثناء موت الحياة فى الحب،
أما لأغلبنا، فليس هنالك سوى اللحظة التى لا يقوم على رعايتها أحد
اللحظة الواقعة داخل الزمان وخارجه،
نوبة التشنت، وقد ضاعت فى شعاع من ضوء الشمس،
ونبات النمام الذى لا يرى، أو برق الشتاء
أو الشلال، أو الموسيقى التى يبلغ من عمقها إذ تُسمع
أن المرء لا يسمعها على الإطلاق، لكنك أنت الموسيقى
بينما تدوم الموسيقى. ما هاتيك الأشياء كلها إلا إشارات وتخمينات،
إشارات تعقبها تخمينات، أما الباقي
فصلاة، وأداء للطقوس، ونظام، وتفكير وعمل.
إنما التجسد هو الإشارة التى لم يخمنها امرؤ تخميناً كاملاً
والهبة التى لم يفهمها امرؤ فهماً كاملاً.
إن الاتحاد المتعذر التحقيق
بين دوائر الوجود يتحقق هنا،
وإن الماضى والمستقبل
يقهران، ويصطلحان هنا،
حيث العمل فى غير هذه الحالة حركة
لما هو محرك فقط

وليس فيه مصدر للحركة -
تدفعه قوى شريرة أرضية
والعمل الصحيح تحرر
من الماضى والمستقبل أيضاً.
وإن الهدف الذى يسعى إليه أغلبنا لن يتحقق هنا أبداً؛
نحن الذين لم نهزم إلا
لأننا مضينا فى المحاولة.
إننا لنطيب بالاً فى نهاية الأمر
إذا ما كان رجوعنا الزمنى (إلى التراب) خليقاً أن يغذى
(على غير مبعدة من شجرة الطقسوس)
حياة تربة ذات مغزى.

ليتل جيدنج

إن ربيع وسط الشتاء هو الفصل الذى لا يشبه غيره من الفصول
سرمدياً وإن يكن مخضلاً نحو غروب الشمس،
معلقاً فى الزمن، ما بين القطب والمدار.
عندما يبلغ ألق اليوم القصير غايته، بالصقيع والنار،
فإن الشمس القصيرة الأمد تشعل الجليد فوق البركة والأخاديد،
فى البرودة التى لا ريح بها وهى حرارة القلب،
لتعكس فى مرآة مائية
لمعة هى العمى فى أول الأصيل.
وإن اللعة الأشد من توهج الغصن، أو الموقد
تحرك الروح البكماء: فلا ريح، وإنما نار عيد العنصرة
فى الوقت المظلم من العام. فيما بين الانصهار والتجمد
ترتفع عصارة الروح. فلا رائحة للأرض
ولا رائحة لشيء حى. إن هذا لوقت الربيع
وإن لم يكن كذلك فى ميثاق الزمان. وما هو ذا السياج الآن
وقد ابيض ساعة من الزمان بزهرة زائلة
من الجليد، زهرة تفجؤنا أكثر
مما تفجؤنا زهرة الصيف، فهى لا تتبرعم ولا تذبل،
ولا هى فى نظام الجيل.

ترى أين الصيف، صيف الصفر
الذى لا يمكن تخيله؟

لئن أتيت من هذا الطريق،
سالكاُ الدرب الذى يحتمل أن تسلكه
من المكان الذى يحتمل أن تأتى منه،
لئن أتيت من هذه الطريق فى شهر مايو، لوجدت الأسيجة
وقد ابيضت مرة أخرى، فى شهر مايو، من العنوبة الشهوانية
ولن يختلف الأمر فى نهاية الرحلة،
إذا أتيت ليلاً وكأنتك ملك محطم،
إذا أتيت نهاراً وأنت لا تدري لماذا أتيت،
فلن يختلف الأمر إذا أنت فارقت الطريق الوعر
واستدرت من وراء زريبة الخنازير إلى الواجهة العاطلة من الزينة
وشاهد القبر، وإن ما ظننت أنك أت من أجله
لا يعدو أن يكون قشرة، أو قصرة معنى
لا يخرج الهدف منه إلا لحظة تحقيقه
إذا هو تحقق على الإطلاق، إما أن تكون لا هدف لك
أو أن يكون الهدف خلف النهاية التى صورتها
وقد أصابه التغيير عند تحقيقه، إن ثمة بقاعاً أخرى
هى أيضاً عند نهاية العالم، وإن بعضها عند فكى البحر،
أو فوق بحيرة مظلمة، فى صحراء أو مدينة –
لكن هذا أقربها، مكاناً وزماناً،

الآن وفي انجلترا.
لئن أتيت من هذه الطريق،
سالكاً أى درب، بادئاً رحلتك من أى مكان،
فى أى وقت أو أى فصل،
فلن يختلف الأمر بك أبداً. سوف يتعين عليك أن تطرح
الحس والفكر. إنك لم تأت هنا للتحقق،
أو لتعلم نفسك، أو لترضى حب استطلاعك
أو لتنقل أخباراً. إنك هنا لتجتو
حيث صَحَّت الصلاة. وإن الصلاة أكبر
من ترتيب الكلمات، الشغل الواعى
للذهن المصلى، أو جرس الصوت وهو يصلى.
وإن الذى لم يستطع الموتى التعبير عنه فى كلمات، حين كانوا بقاء الحياة،
ليمكنهم أن يخبروك به الآن، وهم فى عداد الموتى: إن اتصالات
الموتى تتخذ لها لساناً من نار تتجاوز لغة الأحياء.
إن تقاطع اللحظة غير الزمنية ها هنا
هو انجلترا ولا مكان. قط وعلى الدوام.
(٢)

رماد على كم رجل عجوز
هو كل ما تخلفه الورود المحترقة من رماد.
الغبار المعلق فى الهواء
يومئ إلى المكان الذى شهد نهاية قصة.
قد كان الغبار الذى نستنشقه بيتاً -

جداراً، وكساءَ جدران خشبياً وفأراً.

موت الرجاء والقنوط،

هذا موت الهواء.

ثمة فيضان وجفاف

على العينين وفي الفم.

الماء الميت والرمل الميت

يختصمان لمن تكون اليد العليا منهما.

تربة الأحشاء المنزوعة المقددة

تفغر فاها إزاء أباطيل الكدح،

وتضحك دون مرح.

هذا موت الأرض.

الماء والنار يتعاقبان

على البلدة، والمرعى والعشب.

الماء والنار يهزآن

بالتضحية التي أنكرناها،

سوف يبلى الماء والنار

الأسس التالفة التي أنسيناها،

للمحراب وجوقة المرنمين.

هذا موت الماء والنار.

فى الساعة غير المؤكدة التى تسبق الصباح
قرب نهاية الليل الذى لا نهاية له
وعند النهاية المعاودة لما لا ينتهى
وبعد أن كان اليمام الأسمر المرفرف اللسان
قد مر تحت أفق متواه
وبينا ظلت أوراق الشجر الميتة تققع كالصفيح
على الأسفلت الذى لم يكن عليه صوت آخر
فيما بين ثلاثة أحياء كان الدخان يتصاعد منها
لقيت شخصاً سائراً، متسكعاً وفى عجلة من أمره
وكأنما قذف إلى كأوراق الشجر المعدنية
أمام ربح فجر المدينة بلا مقاومة.
وعندما ثبت على ذلك الوجه الناظر إلى أسفل
ذاك التفحص المذنب الذى نتحدى به
أول غريب نلقاه فى الغروب المحتضر
إذ بى ألقى بالنظرة المباغلة لأستاذ ميت
كنت أعرفه، ثم نسيته، ثم ذكرته فى غير وضوح
واحد وأكثر من واحد فى ذات الوقت، وفى (تلك) الملامح البنية المحروقة
(رأيت) عيني شبح مألوف مركب
وثيق الصلة بى ولا يمكن التعرف عليه فى ذات الوقت.
وهكذا لعبت نوراً مزبوجاً، فصحت به
وأنا أسمع صيحة آخر: «ماذا! أنت هنا؟»
مع أننا ما كنا هناك. كنت لا أزال كما أنا،

أعرف نفسي ولكنى مع ذلك شخص آخر -
أما هو فكان مازال يشكل ملامح وجهه، وإن كفت الكلمات
لتفرض المعرفة التى سبقتها
وهكذا، لبثنا مذعنين للريح المألوفة،
تحول غربة كل منا عن الآخر دون حدوث أى سوء تفاهم،
متحالفين فى زمن التقاطع هذا
حيث التقينا فى اللامكان، بلا قبل ولا بعد،
ورحنا نذرع الطوار فى دوارية مية،
قلت: «إن الدهشة التى أشعر بها يسيرة،
ولكن اليسر مدعاة الدهشة. فلتتكلم:
قد لا أفهم، وقد لا أذكر.»
وهو يقول: «لست تواقاً إلى أن أعيد عليك
أفكارى ونظريتى اللتين أنسيتهما أنت.
لقد أنجزتا المطلوب منهما: فدعهما منسيتين.
وعليك بفكرتك ونظريتك أنت، فصل أن يغفرهما
لك الآخرون، مثلما أضرع إليك أن تنسى
السيئة والحسنة على السواء. لقد أكلت فاكهة الفصل الماضى
ولسوف يركل الحيوان الشبعان الدلو الخاوى.
لأن كلمات العام الماضى تنتمى إلى لغة العام الماضى
وكلمات العام التالى تنتظر صوتاً آخر.
لكن ما دام الممر الآن بلا عائق
للروح الغريبة التى لا تعرف السكون

بين عالمين غدا الشبه بينهما شديداً،
فإنى أجد كلمات ما كنت أظنتى قائلها
فى شوارع ما كنت أظنتى قط آتيتها مرة أخرى
عندما تركت جسدى على شط بعيد .
وما دام الكلام مشغلتنا، وكان الكلام يحثنا
على تطهير لهجة القبيلة
ويحث الذهن على النظر البعيد وتدبر العواقب،
فدعنى أكشف لك عن الهبات المدخرة للشيخوخة
كيما أضع تاجاً على مفرق جهد حياتك.
هناك أولاً، الاحتكاك البارد للحس المحتضر
دون سحر، وبلا أمل
اللهم إلا مرارة انعدام مذاق فاكهة الظل
إذ يبدأ البدن والروح فى الانشطار إلى شطرين.
وهناك ثانياً العجز الواعى للغضب
من حماقة الانسانية، وتهتك
الضحك مما لم يعد مدعاة للتسلية.
وأخيراً، فهناك الألم الممزق من إعادة صنع
كل ما صنعه، وكان، و(هناك) الخزى
من الدوافع التى انكشفت حديثاً، ومعرفة
الأمور التى أسىء صنعها والتى أريد بها الإساءة إلى الآخرين
وهى التى عدتها يوماً تجربة فى الفضيلة.
ثم لدغات موافقة الحمقى، ولطخات الشرف.

من خطأ إلى خطأ ترى الروح المستثارة
تتقدم، اللهم إلا إذا استتقنتها تلك النار المطهرة
حيث يتعين عليك أن توازن خطواتك، كالراقص".
كان الصبح ينبج. وفي الشارع المطموس المعالم
فارقني، مزجياً إلى لونا من تحيات الوداع،
وما لبث أن اختفى مع النفخ في الصور.

(٣)

هنالك ثلاثة أحوال تبدو متشابهة في أغلب الأحيان
وإن كانت تختلف كلية، وتزدهر في ذات السياج:
الارتباط بالنفس والأشياء والأشخاص، والانسلاخ
عن النفس وعن الأشياء وعن الأشخاص، ثم
اللامبالاة النامية بينهما
وهي التي تحكيهما مثلما يحكي الموت الحياة،
ولما كانت بين حياتين - فإنها لا تزدهر بين
الأنجرة الحية والأنجرة الميتة. هذه فائدة الذاكرة
التحرر - لا بالإقلال من الحب وإنما بجعل الحب أوسع من
نطاق الرغبة، ومن ثم فهو تحرر
من المستقبل ومن الماضي على السواء، وهكذا، فإن حب الوطن
يبدأ على شكل ارتباط بحقل أعمالنا
ثم هو لا يلبث أن يجد أن حظ هذه الأعمال من الأهمية جد ضئيل.
وإن كان هذا لا يعنى قط أنه بلا أهمية. فلقد يكون التاريخ رقاً،

ولقد يكون التاريخ تحرراً. انظر، إنها الآن تختفى،
تلك الوجوه والأماكن، مع النفس التي أحببتها، قدر استطاعتها
لتغزو متجددة متحورة في نموذج آخر.
إن الخطيئة لا مفر منها، ولكن
سوف يغدو كل شيء على ما يرام؛
وسوف تغدو كل الأشياء على ما يرام.
إذا فكرت - مرة أخرى - في هذا المكان،
وفي الناس، ولست أحمدهم تماماً،
وفي الصلة والرحمة غير المباشرتين،
وإنما المتفردة بذاتها،
وقد مستها كلها روح فشاعت فيها،
واتحدت في النضال الذي فرق شملها،
إذا فكرت في ملك عند حلول الليل،
وفي ثلاثة رجال، وأكثر، على المقصلة
وفي قلائل ماتوا منسيين
في أماكن أخرى، ها هنا وفي الخارج،
وفي شخص مات كفيفاً وهادئاً
تري لماذا نحتفل
بالموتى أكثر مما نحتفل بمن يموتون؟
ليس معنى هذا أن ندق ناقوس الموتى إلى الوراء
ولا هورقية
ندعو بها شبح وردة.

إننا لا نستطيع إحياء الفتن الدارسة
ولا نستطيع رد السياسات القديمة
أو تتبع صوت طيلة عتيقة.
إن هؤلاء الرجال، وهؤلاء الذين ناهضوهم
وهؤلاء الذين لقوا منهم مناهضة
يرتضون دستور الصمت
وينطوون في جماعة موحدة.
ومهما نرث من سعداء الحظ
فقد أخذنا من المهزومين
ما كان عليهم أن يخلفوه لنا - رمز:
رمز يكتمل بالموت.
وسوف يغدو كل شيء على ما يرام
سوف تغدو كل الأشياء على ما يرام
متى تطهر الدافع
في أرض ضراعتنا.

الحمامة الهابطة تشق الهواء
بشعلة من الرعب الوهاج
وهي التي تعلن الألسن بها
طرح الخطيئة والخطأ.
وإن الأمل الوحيد، وإلا فهو اليأس
يكمن في اختيار حطب احتراق الجثث هذا أو ذاك الحطب -
كيما تغديه النار من النار.

فمن يكون مبتكر العذاب إذن؟ إنه الحب.
إن الحب هو الاسم غير المألوف
وراء الأيدي التي نسجت
قميص اللهب الذي لا يطاق
والذي لا تستطيع قوة بشرية أن تنزعه.
نحن لا نعدو أن نحيا، لا نعدو أن نتهد
تلتهمنا هذه النار أو تلك.

١٥١

إن ما نسميه البداية هو في أغلب الأمر النهاية
وإن الوصول للنهية إنما يعنى البداية.
إن النهاية هي ما نبدأ منه، وكل عبارة
وجملة صحيحة (حيث كل كلمة في موضعها،
تتخذ مكانها لتدعم سائر الكلمات،
والكلمة لا هي بالحية ولا بالمتباهية،
ولكنها هي اتصال يسير بين التالد والطريف،
والكلمة الشائعة مضبوطة دون ابتذال،
والكلمة الرسمية محكمة لكن دون حذقة،
والزوجان يرقصان معاً)
إن كل عبارة وكل جملة نهاية وبداية،
وكل قصيدة رثاء. وإن أى فعل
خطوة نحو مكان الاعدام، نحو النار، تحت حلق البحر
أو نحو حجر لا تقرأ نقوشه: فمن هنا نبدأ.

إنّا نموت مع من يموتون:
فانظر، إنهم يرحلون، ونحن نذهب معهم.
إنّا نولد مع الموتى
فانظر إنهم يعوبون ويجلبوتنا معهم.
إن لحظة الوردة ولحظة شجرة الطقسوس
تستغرقان وقتاً مماثلاً، وإن شعباً بلا تاريخ
ما افتدى بعد من الزمان، فالتاريخ نموذج
اللحظات اللازمية. وهكذا، فبينما يخبر الضوء
ذات أصيل شتوى، فى هيكل منعزل
فان التاريخ يغدو الآن وانجلترا.
مع اجتذاب هذا الحب وصوت هذا النداء

إننا لن نكف عن الاستكشاف
وسوف تكون نتيجة كل استكشافاتنا
أن نصل إلى المكان الذى بدأنا منه
فنتعرف عليه لأول مرة.
خلال البوابة المجهولة المتذكّرة
عندما كانت نهاية الأرض التى ما اكتشفت بعد
هى ما كان البداية،
لدى منبع أطول الأنهار
وصوت الشلال الخفى
والأطفال بين شجرة التفاح

لا يعرفهم أحد لأن أحداً لا يبحث عنهم
وانما يسمعون، يسمعون نون وضوح، فى السكون
بين موجتين من أمواج البحر.
فلتسرعوا الآن، ها هنا، الآن، ودائماً
حال من البساطة الكاملة
(وهى لا تكلف أقل من كل شيء)
وسوف يغدو كل شيء على ما يرام
وسوف تغدو كل الأشياء على ما يرام
عندما تتطوى السنة الهيب إلى الداخل
فى العقدة التاجية للنار
وتغدو النار والوردة شيئاً واحداً.

أربع رباعيات

إن «أربع رباعيات» تجعل من التاريخ أنشودة ذاتية عظيمة وإن تكن ذات دلالة، وهي تستنفد حركة الزمن ومعناه. إنها مراجعة لوجهة نظر «جيرونتيون» ونسخة تالية من قوله: «الآن تفكر! ملء التاريخ دروب مأكرة!» وهي ليست مراجعة لوجهة النظر التي كان إليوت يعتنقها آنذاك، ولكنها توغل أعمق في معنى هذه النظرية. وفي «الموروث والموهبة القريبة». قال إليوت: «لا تتضمن الحاسة التاريخية إدراك عهد مضى فحسب . . بل حضوره أيضاً . . هذه الحاسة التاريخية التي ما هي إلا إحساس بكل من اللازم والزمن وباللازم والزمن معاً، هي التي تجعل من الكاتب كاتباً تقليدياً» (مقالات مختارة ص ٤).

هذا ما ارتآه إليوت عام ١٩١٧(*) . وهو الآن يسبر أغوار هذه العلاقات مثلما سبر القديس أوغسطين طبيعة الزمن «الاعتراقات - الكتاب الحادي عشر» وأسماء الأماكن في أربع رباعيات «١٩٤٣» تستمد مغزاها من هذه الصلة. إنها الأماكن التي تدخل منها إلى التاريخ وتخرج منه. ولئن كان التاريخ نفسه من صنع الزمن فالزمن من صنع المعنى . استمع إلى الجوقة السابعة من الصخرة ، وهي تقول عن تجسد كلمة الله: .

ولدى اللحظة المقررة، أقبلت لحظة في الزمان ومن الزمان
لحظة ليست خارج الزمان، ولكنها في الزمان، فيما ندعوه التاريخ:
تخترق عالم الزمان.

وتشطره. لحظة في الزمان لكنها لا تشبه أي لحظة من الزمان.
لحظة في الزمان ولكن الزمان صُنِعَ خلال تلك اللحظة: إذ بدون

(*) الصواب : ١٩١٩ (م).

المعنى لا يوجد زمان.

ولقد قدمت تلك اللحظة الزمنية المعنى.

فهذا التجسد الروحي ينبغي أن يتم فى لحظة زمنية دون أن تكون هذه اللحظة شبيهة باللحظات الزمنية. وهكذا يغدو الحس التاريخى حساً روحياً، أو هو يترجم كذلك. ولا تلبث ملحوظة أخرى فى «الموروث والموهبة الفردية» أن تكتسب دلالة جديدة: «ولكن الفرق بين الماضى والحاضر يتلخص فى أن الحاضر الواعى هو وعى للماضى بشكل وبدرجة لا نراها فى وعى الماضى بنفسه». ومعنى هذا بالنسبة للفرد انه اجتاز التجربة ولكن معناها غاب عنه على أن يعيها فى المستقبل. فلحظات الزمن ينبغي أن تقع فى أماكن. والأمور الروحية - وإن لم تكن زمنية أو مكانية - إنما تتبدى فى الزمان والمكان. وهكذا تغدو الأماكن ذات الدلالة فى نظر إليوت عناوين لقصائده: بيرنت نورتون - إيست كوكر - ذا دراى سالفيجز - أيتل جيلنج. ومن هذه الأماكن «فى الزمان ومن الزمان» اللحظات التى «لا تشبه أى لحظة من الزمان». وهذه العنوانات ترسم دائرة بدايته ونهايته من نقطة موطن أسرته فى إنجلترا إلى أمريكا إلى عودته لانجلترا. وفى دائرة الوجود يتغير الزمان والمكان ولكن الدلالة لا تتغير. فإذا كانت إنجلترا وأمريكا تلتقيان فى «بيرنت نورتون» فإن ميزورى ومساوشوستس تلتقيان فى «ذا دراى سالفيجز».

وهذه الدائرة إنما تُفهم على أكمل وجه على ضوء تاريخ إليوت الشخصى وملحوظاته الواردة بمقدمة كتاب «هذا العالم الأمريكى» ١٩٢٨ لإدجار انسل مورر. فهناك أولاً أسرته. ولما كان ينحدر من سلالة رواد، وكانت أسرته من نيو إنجلند قد استقرت طوال جيلين فى ميزورى، فإنه يقول: «كنا نميل إلى التعلق بالأماكن وارتباطاتها أطول فترة ممكنة . . . وكانت العائلة تميل إلى التقاليد والولاء . . . كانت ترعى روابطها نيو إنجلند فى حماس على أنى لم أدرك إلا بعد سن النضج أنى كنت دائماً ابن نيو إنجلند وأنا فى الجنوب الغربى وابن الجنوب الغربى وأنا فى نيو إنجلند . . . وعندما ذهبت إلى المدرسة فى نيو إنجلند فقدت لكتنى الجنوبية ولم أكتسب قط لكنة أهالى بوسطن». ثم هو يقول عن تربية حساسيته، وهى التى بدأت آثار ميزورى تنعكس عليها لأول مرة فى «ذا دراى سالفيجز»: «وفى نيو إنجلند افتقدت النهر الأسمر الطويل وأشجار الايلانثوس والطيور الحمراء البراقة وجروف الحجر الجيرى العالية حيث كنا

نبحث عن المحار المتحجر. وفي ميزوري افترقت أشجار الشربين والخليج والأزهار الصفراء والعصافير المفردة والجرانيت الأحمر وبحر مساشوستس الأزرق» ولعل صور نيو إنجلند أن تكون أوضح ما تكون في «أربعاء الرماد». وقد قال إليوت ، فيما بعد: «لعله كان أيسر على حفيد الرواد أن يهاجر غرباً من أن يهاجر صديقاً (الذي كانت أسرته تحيا في نفس المنزل وفي نفس ميناء نيو إنجلند زهاء مائتين وخمسين عاماً) إلى أى مكان». ويمكن من الناحية الشخصية أن نعد «أربع ربايعيات» مجموعة من صور الهجرة» هدفها ارتياد «الحاضر والماضي» لا لشيء إلا لتقويض معناهما. أو أن نعد الربايعيات – لو شئنا مزيداً من التعميم – مجموعة من صور التاريخ تستكشف الزمان إلى أن تجلو النقاب عن رحلة الإنسان الدائرية. والاكتشاف المطلق يتمثل في أنه لو دخل الإنسان حديقة الماضي واقتفى تاريخه ، فسيصل إلى الحديقة التي بدأ منها رحلته، على أن التاريخ ينبغي أن يفسر بوسيلة أخرى غير الزمن.

جروفر سميث

أربع قصائد(*)

(١)

فرس النهر (١٩١٧)

Similiter et omnes revereantur Diaconos, ut mandatum Jesu Christi, et Episcopum, ut Jesum Christum, existentem filsum Patris, Presbyteros autem, ut concilium Dei et conjunctionem Apostolorum. Sine h's Ecclesia non vacatur, de quibus suadee vo sic habeo. S. Ignatti Ad Trallianos.

وعلى مثل هذا النحو دعوا الجميع يوقرون يسوع المسيح ويوقرون الأسقف كما يوقرون الأب ويوقرون شيوخ الكنيسة، كما يوقرون مجلس الرب ويوقرون جميع الحواريين. فبدون هؤلاء لا تقوم قائمة لكنيسة. أما عن هذا كله ، فإنني أميل إلى الظن بأنكم تفكرون معي بنفس الطريقة – من القديس أغناطيوس إلى أهل تراليز. ومتى قرئت عندكم هذه الرسالة فاجعلوها تُقرأ أيضاً في كنيسة اللاودكيين :

إن فرس النهر العريض الظهر
يسترخى على بطنه في الطين
وعلى الرغم من أنه يلوح لنا صلباً
فإنه لا يعدو أن يكون لحمًا ودمًا.

(*) عن كتاب «ت. س. إليوت ومسرحياته : دراسة في المصادر والمعنى» لجروفر سميث ، مطبعة جامعة شيكاغو ١٩٥٦ .

إن اللحم والدم ضعيفان واهنان
يتعرضان للصدمة العصبية،
أما الكنيسة الحقة فلا يمكن لها أن تزل
لأنها مقامة على صخرة.

إن أقدام فرس النهر الضعيفة قد تخطئ
فى الإحاطة بنهايات الأشياء
أما الكنيسة الحقة فليس ثمة ما يدعوها إلى الحركة قط
كى تجمع أنصبتها.

إن فرس النهر لا يستطيع قط الوصول
إلى ثمار المانجو فوق شجرة المانجو
ولكن ثمار الرمان والخوخ
تنعش الكنيسة وراء البحار.

إن صوت فرس النهر، فى موسم الجماع،
يصدر انعطافات خشنة غريبة،
ولكننا فى كل أسبوع نسمع الكنيسة مبهجة
إذ تتحد مع الله.

نهار فرس النهر
ينقضى فى النوم، وعند الليل يصطاد،
وإن طُرُقَ الرَّبِّ غامضة
ففى مستطاع الكنيسة، إذن، أن تنام وتاكل فى نفس الوقت.

لقد رأيت فرس النهر يتخذ جناحاً
صاعداً من بين أعشاب السافانا الرطبة،
وجوقة الملائكة من حوله تتغنى
بمدح الرب، فى تهليل مرتفع.

لسوف يغسله دم الحمل
وتحيطه الأذرع السماوية،
ولسوف يرى بين القديسين
عازفاً على قيثارة من ذهب.

لسوف يغتسل حتى يغدو فى بياض الجليل،
وتقبله كل العذراى الشهيديات،
بينما تظل الكنيسة الحقة تحت
ملفوفة فى الضباب العفن القديم.

هذه هى قصيدة إليوت. ويقول الأستاذ سميث : إن إليوت يجرى فيها على نظام
الرباعية الذى أخذه عن الشاعر الفرنسى تيوفيل جوتييه (١٨١١ - ١٨٧٢). فالقصيدة
مكونة من مقطوعات، وكل مقطوعة مكونة من أربعة أبيات. وعنوان القصيدة مأخوذ
أيضاً عن قصيدة لجوتييه ، عنوانها «فرس النهر» ، وقد وردت بديوانه المسمى «قصائد
متنوعة». ولكن بينما نجد جوتييه يقارن نفسه بفرس النهر، واجداً أنه يشبهه فى مناعته
وانطلاقه، نجد أن إليوت يجعل من فرس النهر تمثيلاً لضعف الإنسان العادى وفتور
عاطفته الدينية ، رغم أنه أكثر تقبلاً لله من رجال الدين المنافقين. والنص اللاتينى الذى
يتصدر القصيدة مأخوذ من إحدى رسائل القديس أغناطيوس إلى أهالى تراليز ، حيث

يوصيهم بأن يحترموا شمامسة الكنيسة وأسقفها وقسسها، لأنه بدونهم يستحيل أن تقوم كنيسة على الأرض. أما السطر الذي يلي النص اللاتيني فمأخوذ من رسالة بولس الرسول إلى أهل كولوسى (الإصحاح الرابع - آية ١٦) حيث يقول: «ومتى قرئت عندكم هذه الرسالة فاجعلوها تقرأ أيضاً فى كنيسة اللاودكيين». وهكذا فإن رجال الدين المنافقين هم «كنيسة اللاودكيين»، ولذلك يوجه إليوت إليهم رسالة القديس أغناطيوس إلى أهالى تراليز. وفرس النهر عند إليوت أشبه بأهالى تراليز الذين لم يستمعوا لتوصيات القديس أغناطيوس، ولكن على الرغم من بلادة فرس النهر، فإنه أقرب إلى الله من المسيحيين بليدى الإحساس الذين «ينامون ويأكلون فى نفس الوقت». وبينما نجد أن الكنيسة قائمة روحياً وعاجزة عن صنع الخير، نجد أن فرس النهر يستيقظ على الأقل جزءاً من الليل، وأنه قادر، رغم أخطائه، على إصلاح نفسه: بدليل أن السماء سترحب به. وهكذا يحيل إليوت مقارنة جوتيه البهيجة إلى قصيدة تعليمية تهكمية. ويفضل إليوت متع فرس النهر الجسدية على النواهى الصارمة للكنيسة المنافقة. ففرس النهر على الأقل صادق فيما يشعر به، ولكن الكنيسة تدعو إلى التكشف عن نفاق، لا عن طهارة حقيقية. وربما كان فى قصيدة إليوت ما يذكرنا أيضاً بقصيدة «ترانيم أولنى» للشاعر الإنجليزى وليم كوبر (١٧٣١ - ١٨٠٠) وقصيدة «لسيداس» للشاعر الإنجليزى جون ميلتون (١٦٠٨ - ١٦٧٤) و«رد على رسالة مسيودى لا ميليتير» للأسقف جون برامول، ويقول الشاعر الإنجليزى لويس كارول (١٨٢٢ - ١٨٩٨) فى قصيدته «سيلفى وبرونو»:

خيل إليه أنه يرى موظفاً فى بنك

ينزل من الأتوبيس

فنظر إليه مرة أخرى، ولكنه اكتشف انه

فرس نهر.

قال: «إذا ظل هذا للعشاء

فلن يبقى لنا ما نأكله».

(٢)

صلوات المستر إليوت فى صباح الأحد (١٩١٨)

انظر ، انظر يا سيدى ها هما فراشتان دينيتان مقبلتان!

من «يهودى مالطة»

أنصار كثرة النسل المختلف

متعهدو الرب الحكماء

يهيمون على وجوههم عبر زجاج النافذة

فى البدء كان الكلمة.

فى البدء كان الكلمة

تخلق الجنين الثانى: TO EV الواحد

وعند الدورة الشهرية لخصب الزمان

أخرج أوريجين الموهن.

رسام من المدرسة الأمبرية

قد صمم على أرضية من الجبس

هالة الرب المعمد.

البرية مشقة وسمراء

لكن من خلال الماء الشاحب الرقيق

مازالت الأقدام الرقيقة تشرق

وهناك فوق لوحة الرسام

يرى الأب والمعزى.

إن شيوخ الكنيسة السود الثياب يقتربون
من طريق التكفير عن الذنوب،
الشباب محمر الوجه نو بثور
يقبض على بنس التكفير عن الذنوب.

تحت البوابات التكفيرية
التي يقوم عليها ملائكة السيرافيم المحملقون
حيث أرواح الأتقياء
تحترق خفية معتمة.

وعلى طول حائط الحديقة ترى النحل
الأشعر البطن يمر بين
الإبرة والمتأبر^(١)
الوظيفة المباركة للخنثى.

سويني ينتقل من فخذ إلى فخذ
محركاً الماء في حوض استحمامه.
وأساتذة المدارس الحاذقة
مثيرون للجدل متعددو الاهتمامات.

إن هذه القصيدة تستلهم الكنيسة والمسيحية ، ولكنها تستلهم أيضاً قصيدة
للشاعر الفرنسي أرتور رنبو (١٨٥٤ - ١٨٩١) عنوانها «الفقراء في الكنيسة».

ولا ينبغي أن نستنتج من هذه القصيدة أن إليوت يدين المسيحية أو يحتقرها ،
فهو على العكس مسيحي مخلص لم يلجأ إلى النقد إلا حين ضاق ذرعاً بشكليات
الكنيسة ونفاقها. والبيت الذي يتصدر القصيدة «انظر انظر يا سيدي . . . مأخوذ
من مسرحية «يهودي مالطة» (الفصل الرابع - المنظر الأول - البيت ٢١) للكاتب
المسرحي الإنجليزي كريستوفر مارلو (١٥٦٤ - ١٥٩٣).

وفي هذا المنظر نجد أن باراباس يهودي مالطة وخادمه إيثامور - وقد فرغا
لتوهما من تسميم راهبات أحد الأديرة - يقدحان في أخلاق رجال الدين المسيحي.

(١) الإبرة Stamen : عضو التلقيح أو التذكير في النبات . والمتأبر Pistil عضو التأنث في النبات
ويتألف من المبيض والقلم والميسم .

وعندما يقترب منهما «الفراشتان الدينيتان» أو الراهبان العالمان بجريمة باراباس وخادمه يحاول باراباس أن ينجو من العقاب ، فيعلن لهما أنه على استعداد للدخول فى المسيحية والتكفير عن ذنبه ومنحهما - وهو الأهم - ثروته الطائلة. ومن هذا الخليط يستخلص إليوت أمرين:

الأول: هو أن رجال الدين (ويمثلهم هنا شيوخ الكنيسة) لا يشبعون من الربح المادى. **والثانى** أنهم لا يعرفون الاعتدال فى شهواتهم الجسدية. فتحبيذهم لكثرة النسل المختلف أشبه بتطبيق ساخر لقول السيد المسيح:

«دعوا الأولاد يأتون إلىّ ولا تمنعوهم لأن لمثل هؤلاء ملكوت السموات».

وحسبهم أن يملأوا بصناديق التبرعات الفاعرة الأفواه بين مقاعد الكنيسة ، حيث المراهقون «محمرو الوجوه ذوو بثور يقبضون على بنس التكفير عن الذنوب». ولا يرى إليوت فى رجال الدين فراشات مخصبة بل نحلاً لا هو بالذكر ولا هو بالأنثى ، فعقمهم الدينى يمنعهم من القيام بوظيفتهم وهى تلقيح الشعب المسيحى بلقاح الحقيقة والإيمان.

ويضع إليوت إلى جانبهم «أوريجين الموهن» رمز العقم الجسدى^(١) والذى بذر بذور عقيدة روحية «متعددة الاهتمامات» تنكر قيامة الأموات ، وكأنما تريد بذلك أن تنكر على الجسد كل حق فى الوجود وتحقيق الذات. أوريجين هذا وشيوخ الكنيسة يقفون على الطرف المقابل لكلمة الله أو اللوجوس. وفى المقطوعة الثانية نجد أن إليوت يصف كلمة الله بأنها «تخلق الجنين الثانى: الواحد» مشيراً بذلك إلى بدعة لاهوتية تزعم أن ولادة الابن السماوى المساوى للأب فى الجوهر قد فرضت فرضاً على وجود الابن المسبق قبل الولادة. وعلى أية حال ، فإن من ينجم عن الله يمكن، بهذا المنطق، أن يكون ثمرة اتصال جنسى. ولا شك فى أن تجسد المسيح يعنى إقراراً لبعض قيم الجسد وقبولاً لها. وهكذا فإن تصرف أوريجين ليس فى حقيقة الأمر إلا إحباطاً للجنس الذى أحله الله وإلغاء لسر التجسد.

وفى المقطوعتين الثالثة والرابعة يفند إليوت مزاعم أوريجين وشيوخ الكنيسة على

(١) أوريجين (١٨٥ - ٢٥٤) عالم لاهوتى عظيم يقال إنه ولد بالاسكندرية . خصى نفسه حتى يتفرغ لعبادة الله .

السواء. فكلما الله ليست بضاعة يطوف بها الفريسيون وليست قوة خفية يثور حولها النزاع.

وقول إليوت: «لكن من خلال الماء الشاحب الرقيق مازالت الأقدام الرقيقة تشرق» إشارة إلى تعميد السيد المسيح على يديّ يوحنا المعمدان. وقوله: «وهناك فوق لوحة الرسام يرى الأب والمعزى» ربما كان إشارة إلى مثل لوحة «تعميد المسيح» للمصور الإيطالي بييترو بيروجينو (١٤٥٠ - ١٥٢٤) المنتمى إلى المدرسة الأمبرية^(١)، في فن التصوير.

يعود بنا النصف الثاني من القصيدة إلى «متعهدي الرب الحكماء» وهم يمرون في ممشى الكنيسة حاملين صناديق التبرعات ، بينما الشباب جالس في مقاعد الكنيسة ينتظر دوره ليدفع بنس التكفير عن الذنوب ، ويبدو بعيداً عن الطهارة الحقيقية بُعد باراباس يهودى مالطة عنها. والمقطوعة السادسة تشير إلى قصيدة «الليل» للشاعر الانجليزى هنرى فون (١٦٢٢ - ١٦٩٥) حيث يصور الشاعر زيارة نيقوديموس للمسيح تحت جناح الظلام^(٢).

وترينا قصيدة إليوت من طريق المقابلة كيف أن العالم قد نسى تماماً تحذير المسيح: «إن كان أحد لا يولد من الماء والروح لا يقدر أن يدخل ملكوت الله».

تقدم لنا المقطوعة السابعة أسراب النحل الخنثى التى تنثر «بطونها الشعراء» اللقاح ولا تختلف كثيراً عن شيوخ الكنيسة أو أوريجين. لقد كان أخلق بهم أن يقوموا بدور الوسيط بين إبرة الكنيسة ومتأبر الإنسانية كي يحققوا ما حققه تجسد المسيح من

(١) نسبة إلى أمبريا: وهى مقاطعة تقع فى وسط شبه الجزيرة الإيطالية، يحدها توسكانيا من الشمال والشرق ولازيو (لاتيوم) والابروزي من الجنوب والغرب. وتضم مقاطعتى بروجيا وترنى.

(٢) راجع إنجيل يوحنا - الاصحاح الثالث «كان إنسان من الفريسيين اسمه نيقوديموس رئيساً لليهود. هذا جاء إلى يسوع ليلاً وقال له : يا معلم تعلم. أنك قد أتيت من الله معلماً لأن ليس أحد يقدر أن يعمل هذه الآيات التى أنت تعمل ، إن لم يكن الله معه. أجاب يسوع وقال له : الحق الحق أقول لك ، إن كان أحد لا يولد من فوق لا يقدر أن يرى ملكوت الله. قال له نيقوديموس : كيف يمكن الإنسان أن يولد وهو شيخ. أعله يقدر أن يدخل بطن أمه ثانية ويولد؟. أجاب يسوع : الحق الحق أقول لك ، إن كان أحد لا يولد من الماء والروح لا يقدر أن يدخل ملكوت الله. المولود من الجسد جسد هو ، والمولود من الروح هو روح. لا تتعجب أنى قلت لك ينبغى أن تولدوا من فوق. الريح تهب حيث تشاء وتسمع صوتها لكنك لا تعلم من أين تأتى وإلى أين تذهب. هكذا كل من ولد من الروح».

تكامل بين الروح والجسد ولكن شيوخ الكنيسة أنكروا الروح وأنكر أوريجين الجسد فانحرف كلاهما عن وظيفته. ومن المحقق أن إليوت فى هذه المقطوعة متأثر بقصيدة «موال» للشاعر الفرنسى جيل لا فوردج (١٨٦٠ - ١٨٨٧) .

تقودنا هذه القصيدة إلى ختام القصيدة ، حيث نرى سوينى الذكر الأشعر يتحرك فى حوض استحمامه: وسوينى شخصية من ابتكار إليوت تتردد كثيراً فى قصائده ويختلف النقاد فى ردها إلى أصلها .

فالشاعر والروائى الأمريكى كونراد إيكن، الذى كان زميلاً لإليوت فى جامعة هارفارد، يرى أن سوينى ليس إلا اسماً لستيف دونيل ، وهو مدرب رياضى أيرلندى كان يعيش فى بوسطن ويعطى إليوت دروساً فى الملاكمة وأعطاه يوماً لكمة قوية اسودت لها عينه. وقد عثر فعلاً فى دليل مدينة بوسطن، أثناء سنى إليوت الجامعية، على اسم ستيفن دونيل الملاكم المحترف. ولكن إليوت نفسه يذكر أن سوينى مركب من عدة أشخاص. ويذكر روبرت بين فى كتابه «الإله العظيم بان» (١٩٥٢) أن سوينى ليس إلا المجرم الأمريكى سوينى تود: حلاق شارع فليت الذى كان يذبح زبائنه ويصنع من لحومهم فطائر. كان ينزل بهم إلى قبو خلال باب قلاب يكمن وراء مقعد الحلاقة ، ثم يصنع منهم لحماً عجالياً ويبيعه لحل الفطائر المجاور لدكانه. ومما يؤكد ذلك أن سوينى فى إحدى قصائده إليوت يمسك بموسى وفى قصيدة أخرى يلغو بأكل لحوم البشر. أما فى هذه القصيدة فنحن نراه المقابل البشرى لفرس النهر.

إنه - بعكس أوريجين - مولع بلذات الجسد ولكن ليس منافقاً كشيوخ الكنيسة. وثمة مقابلة ساخرة بين تحركه فى حوض استحمامه وعماد المسيح. فسوينى أقرب إلى المسيح من أوريجين وشيوخ الكنيسة. والقصيدة تحاول أن تنصر سوينى الإنسان الشهوانى العادى القوى الجسم على النفاق وعلى التقشف. ولكن هذا الهدف لا يبدو بوضوح نظراً لغموض القصيدة وعباراتها الطنانة.

(٣)

بيضة للظهو (١٩١٩)

En l'an trantiesme de mon aage
Que toutes mes hontes j'ay beues

«فى العام الثلاثين من عمرى، عندما كنت قد احتسيت كل عارى».

قد جلستُ بييت منتصبية فى كرسيتها
على غير مبعدة من مجلسى،
وصور ومناظر كليات أوكسفورد
على المائدة إلى جوار التطريز.

صور شمسية على ألواح معدنية وصور مظلة
لجدها وخالات خالات خالاتها،
وقد قامت على رف المدفأة
دعوة إلى الرقص.

لن يعوزنى الشرف فى السماء
وإنما سالتقى بسير فيليب سيدنى
ولأتحدث إلى كوريولانوس
والى أبطال آخرين من ذلك الطراز.

لن أتوق إلى تكوين رأس مال في السماء
وإنما سألتقى بسير ألفرد موند.
ولنضطجع معاً، وقد لفنا
صك مالي أرباحه خمسة في المائة.

لن أتوق إلى الرفقة في السماء،
ولأخذن من لوكرشيا بوجيا لي عروساً،
ولأجدن في نوادرها من الطرافة
ما لا تستطيع تجارب بيت أن تقدمه لي.

لن أتوق إلى بيت في السماء:
فلسوف تكون مدام بلافاتسكي لي مرشدة
وفي الغشيات السبع المقدسة،
لتقودن بيكاردا دي نوناتى خطاى.

لكن أين تراه يكون العالم الذى اشتريته بينس
كيما أكل مع بيبيت خلف الحاجز؟
إن الكناسين الحمر العيون يزحفون
من كنتش تاون وجولدر جرين.

ترى أين عساها تكون العقبان والأبواق؟

قد ووريت تحت ثوب الألب العميقة.

فوق الكعك المطفى زبدا والعجائن

وإن جموعاً تنوح تنوح

تغيب فى مائة مطعم شعبى رخيص.

إن هذه القصيدة تنطوى على صعوبتين أساسيتين: أما الصعوبة الأولى فهي عنوان القصيدة الذى يلوح وكأنما يشير إلى المتكلم نفسه. إنه «بيضة قديمة» لم تفسد تماماً ولكنها فقدت طزاجتها ، ومن الخير أن تسلق. وأما الصعوبة الثانية فهي بيت هذه التى يتحدث عنها المتكلم.

لقد رأى أ.أ. رتشاردز أنها مربية قديمة للمتكلم ، وأن هذا الأخير أهداها «صور كليات أكسفورد» بمناسبة دخوله الجامعة. أما إدموند ويلسون فيرى أنها «عانس غبية بالغة الهدوء». وأما ف.و. ماثيسين فيرفض رأى رتشاردز كما يرفض رأياً آخر يذهب إلى أنها «عشيقة الشاعر» ويستنتج من اسمها أنها فتاة صغيرة.

ورغم الموعظة التى يسوقها ماثيسين فى معرض التدليل على خطأ رتشاردز ، فإنه كان مخطئاً هو الآخر رغم أنه، مثل ويلسون، أقرب إلى الصواب.

والرأى عندنا هو أن بيت التى كانت فتاة صغيرة ذات يوم والتى يتذكرها المتكلم بوصفها رفيقة لعبه فى الطفولة قد كبرت الآن مثله. وما هو ذا المتكلم قد زارها أخيراً وحين خرج من عندها راح يتأمل - ربما فى مطعم - التغيرات التى طرأت على كل منهما وفصلته عن الآخر. إن البعد بينهما ليس مجرد بعد مكانى وإنما هو بعد زمانى أيضاً:

فبين الطفولة وسنوات النضج دخل المتكلم جامعة أوكسفورد وظلت بيت عانساً تسلى نفسها بالتطريز. إن مرور عشرين عاماً مثلاً فترة تكفى جداً لتجعل المتكلم الذى يناهز الثلاثين يحس بالغربة الكاملة عن هذه المرأة التى لعلها كانت فيما مضى محبوبة طفولته.

والبيت الفرنسي الذى يتصدر القصيدة مأخوذ عن فيون^(١) الذى كان قد احتسى كل عاره عندما بلغ الثلاثين. ومن ثم تتم المطابقة بين فيون والمتكلم، ونذكر أن المتكلم ينظر بعين الأسف إلى لحظة من اللذة قضّاها فى طفولته مع بيت «خلف الحاجز» ، ويخالجه ما يشبه الندم كلما تذكر ما قارفه من خطايا فى أعوامه الثلاثين.

وتذكرنا فعلته مع بيت «خلف الحاجز» بفعله كنديد فى رواية فولتير الشهيرة ، حيث نرى أن كنديد الفتى الوسيم يعيش فى قصر قريبه البارون ثندرتن ترك معجباً بالآنسة كوينجوند ابنة البارون ، «ولما كان الغد وتناول الجميع الغذاء وغادروا مائدة الطعام وجد كنديد وكوينجوند نفسيهما وراء الحاجز فأسقطت كوينجوند منديلها فالتقطه كنديد فتناولت يده بسلامة قلب وقبل الفتى يد الفتاة ببساطة مع نشاط ولطف وظرف خاص وتلقى شفاهما وتلتهب أعينهما وتصطك ركبهما وتضل أيديهما ويمر السيد البارون ثندرتن بجانب الحاجز ويشاهد هذه العلة وهذا المعلوم ؛ فيطرد كنديد من القصر راكلاً إياه من الخلف بشدة ويغمى على كوينجوند ، وتفيق وتطمها السيدة البارونة ويستحوذ ذعر على الجميع فى أجمل ما يمكن أن يكون من القصور وأبهج ما يمكن أن يشاد منها»^(٢). وهكذا لم تطل براءة المتكلم وبيت طويلاً فقد تكفل الزمن بإفسادهما كما يفسد البيض وأخرجهما من جنات عدن كما خرج آدم وحواء. لم يبق غير الضواحي اللندنية التى يسكنها أهالى الطبقة المتوسطة ولم يبق إلا «الكناسون الحمر العيون» (وقد كان فيون فى فترة من حياته يشتغل كناساً!) والمطاعم الشعبية الرخيصة التى لا تقدم إلا ما تستطيع بيت الآن أن تقدمه: «الكعك المطفى زيداً والعجائن».

إن السماء نفسها لا تمنح المتكلم عزاء عن فقدان أوهام الطفولة. ولهذا نراه يحصى فى لهجة تهكمية المسرات التى حرم منها: الشرف، رأس المال فى السماء، الصحة، وبيت نفسها. ولا يلبث دخان الحاضر أن يخلق عظمة الماضى سحره وأبطاله ومصرفيه ومبتزيه ودجاليه وقديسيه. إن السير ألفرد موند (هو ألفرد مورتيز موند (١٨٦٨ - ١٩٣٠) سياسى واقتصادي بريطانى) يرمز إلى الربح المادى ومدمام

(١) هو الشاعر الفرنسي العظيم فرانسوا فيون (١٤٢١ - ١٤٦٣). عانى كثيراً وقارف كل أنواع الآثام.

(٢) فولتير: كنديد (ترجمة عادل زعيتر) (دار المعارف) ص ٢٤ - ٢٥ .

بلافاتسكى^(١) ترمز إلى علوم السحر والعرافة ويذكر كتابها «العقيدة السرية» بالرقم ٧، (وفى الغشيات السبع المقدسة . . .) وبيكاردا دى دوناتى ترمز إلى صعود دانتي أول سموات الفضاء (انظر : الكوميديا الإلهية - الفريوس: ٣).

كذلك نلاحظ أن المقطوعة الثالثة مستوحاة جزئيا من كتاب جورج ويندام المسمى «مقالات فى الأدب الرومانسى» ١٩١٩ وهو الكتاب الذى عرضه إليوت فى مجلة «الأثنايوم» فى ٢ مايو ١٩١٩ أى بعد نشر قصيدته فى مجلة «كوتري» بيوم واحد. والمقطوعة الرابعة تضم محاكاة ساخرة لقصيدة «العذراء المباركة» للشاعر الإنجليزى دانتي جابرييل روزيتى (١٨٢٨ - ١٨٨٢). ولعل إليوت اختار روزيتى بالذات لأن هذا الأخير كان قد ترجم بعض أشعار فيون إلى الإنجليزية. وفى المقطوعة السادسة نجد أن إليوت، كما يقول ماثيسين، يطابق بين بيت والعذراء المباركة ولوكريشيا بورجيا من ناحية وبين روز لاتوش^(٢) التى أُرّ موتها فى رسكن تأثيرا عميقا. كتب رسكن إلى سوزان بيفر: «ولكن يا سوزى: أنت تتوقعين أن ترى حبيبك مرجريت مرة أخرى وستكونين سعيدة معها فى السماء. أما أنا فأريد حبيبتي روزى هنا. إنما أزمع فى السماء أن أذهب وأحدث مع فيثاغورس وسقراط وفالريوس بوبليكولا^(٣). لن آبه لروزي مثقال ذرة هناك ولا حاجة بها إلى أن تتوهم ذلك».

ونخلص من ذلك كله إلى أن القصيدة تصوير لأنقراض الزمان وآلام الحب الذى لم يرتو. أما الجموع النائحة فتمثل العالم كله ، وهو واقع فى نفس الشرك.

(١) هى هيلينا بتروفنا بلافاتسكى (١٨٣٢ - ١٨٩١) عالمة روحانية روسية ذاع صيتها فى زمانها وأهم مؤلفاتها هى: «إزيس يجلى عن وجهها النقاب» ١٨٧٧ «العقيدة السرية» ١٨٨٨ «مفتاح إلى معرفة الله مباشرة من طريق النشوة الروحية والتأمل الروحي» ١٨٨٩ «صوت الصمت» ١٨٨٩ .

(٢) شابة صغيرة عشقها الكاتب الانجليزى جون رسكين (١٨١٩ - ١٩٠٠) وهو فى منتصف العمر.

(٣) فالريوس بوبليكولا: قنصل روماني كان محبوبا من الشعب وتوفى فى سنة ٥٠٢ . يشك البعض فى حقيقة وجوده التاريخي.

(٤)

بربانك بنسخة من دليل بديكر

بليشتين بسيجار (١٩١٩)

Tra -la -la -la -la -la -Laire

(ترا - لا - لا - لا - لا - لا - لاير)

nil nisi divinum stabile est, caetera fumus

(لا شيء يبقى إلا إذا كان مقدساً، أما الباقي فكله دخان)

توقف الجندول وكان القصر القديم هناك. ما ألطف ألوانه الرمادية والوردية!

معزى وقرود

بمثل هذا الشعر أيضاً!

وهكذا مرت الكونتيسة حتى وصلت إلى المنتزه الصغير ، حيث قدمت إليها نيوبى صندوقاً ومن ثم كان الرحيل.

قد عبر بربانك جسراً صغيراً

حيث ينزل في فندق صغير،

وما لبثت الأميرة فوليو باين أن وصلت،

فصارا معاً، وسقط.

إن موسيقى جنازية تحت البحر
قد سرت نحو البحر مع ناقوس النعى
فى بطء: الرب هرقل
قد تخلق عنه، ذاك الذى أحبه حباً صادقاً.

إن الجياد تحت محور العجلات
تضرب الفجر من إيستريا
بأقدام مستوية. وإن قاربها المغلق
قد توهج على صفحة المياه طوال النهار.

لكن طريقة بليشتين كانت هذه أو تلك:
انحناء مقوسة للركبتين
والمرفقين وقد انبسطت راحتا اليد،
إنه سامى من فينا وشيكاغو.

إن عيناً خابية جاحظة
تحقق من طين الأوالى
ناظرة إلى منظور من رسم كاناليتو
نهاية الشمعة الداخنة للزمان

تخبو. فى الريالتو ذات مرة.
إن الجرذان تحت الأكوام.

واليهودى تحت مستوى النوع.

المال فى الفراء. البحار ييتسم.

إن الأميرة فوليو باين تمد
يداً عجفاء زرقاء الأظافر مسلوقة
كيما ترتقى درج المياه. أنيروا، أنيروا
إنها ترفه عن سير فرديناند

كلين. ترى من الذى قص أجنحة الأسد
وسلخ كفله وقشر مخالبه؟
ذاك ما جال بذهن بريانك إذ يتأمل
أنقاض الزمان والقوانين السبعة.

إن هذه القصيدة تسرف فى الإشارة والاقتباس إسرافاً شديداً وتشبه القصيدة السابقة فى موضوعها: فكلتاها تصور شخصاً حالمًا حزيناً ضاعت عليه فرصة الحب فى عالم تسحق حقائقه القاسية كل حساسية. والقصيدتان لا تصوران بشاعة الحاضر بالقياس إلى ماضٍ مجيد ، وإنما تصوران هذه البشاعة بالنظر إلى الهوة التى تفصل بين الأشياء كما هى ، وكما يريد لها الحالم المثالى أن تكون. إن هذه القصيدة لا تقابل بين الطفولة والنضج كما هو الحال فى القصيدة السابقة وإنما تصور مدينة البندقية ذات العز الغابر كما تبدو فى دليل بديكر^(١). وبريانك عند إليوت يمثل القيم الروحية والفنية ويجسد الروح الباقية التى يعزز الدليل مظاهرها.

أما بليشتين اليهودى فهو على العكس يمثل المسافر التجارى الذى يتلكأ فى أرجاء العالم كالفأر ، ولا يلقى بالأى إلى الروائع الفنية من حوله. إن دليل بديكر وسيجار

(١) دليل بديكر: عبارة عن دليل سياحى مشهور يصف أهم بلدان العالم وقد أصدره الناشر الألمانى كارل بديكر (١٨٠١ - ١٨٥٩) ثم واصل ابنه فريتز إصداره.

بليشتين (وكلاهما يُحمل في اليد) يمثلان التقابل بين الروح والبدن. فبريانك إذ يصل إلى مدينة البندقية «ينزل في فندق صغير» (ولكلمة «ينزل» أكثر من معنى) ويلتقى بأميرة ثم يسقط. وسواء كان سقوطه هذا عن حب أو عن شهوة، فإن الأميرة لا تبقى معه طويلاً وإنما تتركه لتصاحب رجالاً آخرين كالسير فرديناند كلين الذي جمع ثروته من تجارة الفراء.

والأميرة فوليوبايين، كما يدل اسمها^(١) توحد في القصيدة بين الروح الأرستقراطية الفينيسية وبين ملذات الجسد المحسوسة. إنها مثل مارجارين في رواية «ماتم فينجانز» لجيمز جويس تمزج بين المتناقضات الذكرية: ويمثلها هنا بربانك وبليشتين. وبربانك إذ يتودد إليها إنما يسعى في حقيقة الأمر إلى أن يغدو رجلاً كاملاً يتحقق فيه التكامل بين الروح والبدن. ولعل هذه الرغبة في تطعيم الروح بالبدن هي التي جعلت إليوت يخلع عليه اسم بربانك عالم النبات الأمريكي المشهور (١٨٤٩ - ١٩٢٦). ولكن بربانك إليوت لا يجد عوناً من هرقل رمز القوة البدنية التي لا تأبه للجماليات. والأميرة فوليوبايين رغم أنها مسلوقة وضعيفة تريد ما هو أكثر من حب بربانك المثالي الحالم فتلجأ إلى ذراعى السير فرديناند الذي يلائمها. وفرديناند هو الآخر بمثابة همزة الوصل بين تطرف بربانك وتطرف بليشتين. أما عبارة «يهودى البندقية» فتجمع جمعاً ساخراً بين اليهودى رمز المادة والبندقية رمز الروح.

إن هذه القصيدة بالنظر إلى قصرها، تحوى من الإشارات والمقتطفات ما يجعلها أكثر قصائد إليوت إيغالا في هذا السبيل على الإطلاق. وأغلب هذه الإشارات تشير إلى مدينة البندقية. فالتصديرات التي تعلو القصيدة مزيج من الجد والهذر والرفعة والشهوة والعلو والانحدار. إن «ترا - لا - لا - لا - لا - لاير» مأخوذ عن قصيدة للشاعر الفرنسى تيوفيل جوتييه وعنوانها «تنويعات على كرنفال البندقية». وعبارة «لا شىء يبقى إلا إذا كان مقدساً أما الباقي فكله بخان» مأخوذة عن شمعدان عليه راية منقوشة في ثالث اللوحات التي رسمها أندريا مانتينا^(٢) عن القديس سباستيان^(٣).

(١) اسم فوليوبايين Volupine قريب من Voluptuous بمعنى شهوانى أو داعر.

(٢) أندريا مانتينا (١٤٣١ - ١٥٠٦) مصور إيطالى من مدرسة بانوا ويعتبر أهم ممثل لفجر عصر النهضة فى شمال إيطاليا.

(٣) القديس سباستيان: قديس مسيحى يقال إنه كان من مواطنى ميلانو ومضى إلى روما فى عهد الامبراطور ديوكليتيان (٢٨٥ - ٣٠٥) حيث استشهد هناك.

وعبارة «توقف الجندول وكان القصر القديم هنالك. ما ألطف ألوانه الرمادية والوردية» مأخوذة عن قصة «أوراق أسبرن» لهنرى جيمز. كما أن عبارة «معزى وقرود» مأخوذة عن مسرحية «عطيل» لشكسبير (الفصل الرابع - المنظر الأول - البيت ٢٧٤). والعبارة تذكرنا أيضاً بقول شيلوك فى «تاجر البندقية» لشكسبير (الفصل الثالث - المنظر الأول - البيت ١٢٨): «أنت تعذبني يا توبال: فتلك كانت فيروزتي! لقد اشتريتها من لياه أيام عزوبتي وما كنت لأتخلى عنها ولو أعطيت برية من القرود!» وعبارة «بمثل هذا الشعر أيضاً» مأخوذة عن قصيدة للشاعر الإنجليزي روبرت براوننج (١٨١٢ - ١٨٨٩) عنوانها A Toccata of Galuppi's وفيها يقول:

نساء عزيزات اختطفتهن المنون، ولهن مثل هذا الشعر أيضاً! ماذا تبقى من كل الذهب الذى اعتاد أن يتدلى على صدورهن ويمسها؟ إنى أحس بالبرودة والهَرَم.

والبيوت إذ يجمع بين هذه المقتطفات المتباينة ، إنما يريد أن يوحى بأن هذا القصر الجميل يسكنه آدميون هم فى سلوكهم أشبه بالحيوانات. والعبارة الأخيرة فى التصدير «وهكذا مرت الكونتيسة حتى وصلت إلى المنتزه الصغير حيث قدمت إليها نيوبي صندوقاً ومن ثم كان الرحيل» مأخوذة عن الكاتب المسرحى الإنجليزي جون مارستون (١٥٧٦ - ١٦٢٤) فى بعض إرشاداته المسرحية. ونيوبى هذه، فيما تذكر أساطير الإغريق، هى ابنة تانتالوس وزوجة أمفيون ملك ثيبه. كانت تتباهى بكثرة أطفالها وعدت نفسها لهذا السبب أعظم من لیتو التى لم تنجب من رب الأرباب زيوس غير طفلين. انتقم أبولو وأرتميس، طفلاً لیتو، لأمهما بقتل كل أطفال نيوبي حتى لم يبقَ منهم غير طفل واحد. ومنذ ذلك الحين صار يكنى بنيوبى عن التكل والفقدان.

يقول الشاعر الإنجليزي لورد بيرون (١٧٨٨ - ١٨٢٤) فى النشيد الرابع من قصيدته (حجة تشايلد هارولد) متحدثاً عن مجد روما الغابر:

إيه يا نيوبي الأمم! ها أنت ذى تقومين

بلا أبناء ولا تاج، فى همك الأخرس

ثم يرثى بيرون مجد البندقية فى نفس النشيد.

هذه هى المصادر التى أخذ إليوت عنها تصدير قصيدته. أما القصيدة نفسها ، فهى كذلك حافلة بالإشارات: إن قول إليوت «وصار معاً فسقط» مأخوذ عن قول الشاعر

الانجليزى لورد ألفرد تتيسون (١٨٠٩ - ١٨٩٢) فى قصيدته «الشقيقات» : «وصارا معاً فسقطت». وهكذا يقلب إليوت الوضع مدلاً بذلك على انقلاب الأوضاع فى العالم الحديث ، فبدلاً من أن تكون المرأة هى التى تسقط يغدو الرجل هو المعرض للسقوط. ولأن السقوط نوع من الموت فهناك «موسيقى جنازية تحت البحر». وعبارة «وإن الرب هرقل قد تخلى عنه، ذلك الذى أحبه حباً صادقاً» مأخوذة عن مسرحية «أنطونى وكليوباترا» لشكسبير (الفصل الرابع - المنظر الثالث - الأبيات ١٥، ١٦) حيث نرى جنود أنطونيو فى ليلة المعركة يقولون: «إنه الرب هرقل الذى أحبه أنطونيو، يتخلى عنه الآن».

كما أن الإشارة إلى الرب هرقل قد تكون مستوحاة من مسرحية «جنون هرقل» Hercules Fumes للكاتب اللاتينى سنيكا (توفى عام ٦٥م). وهى المسرحية التى سبق لإليوت فى مقالاته النقدية أن قارنها ثلاث مرات بمسرحية «بوسى دامبوا» للكاتب المسرحى الإنجليزى جورج تشابمان (١٥٥٩ - ١٦٣٤).

وقول إليوت «إن الجياد تحت محور العجلات . . .» ربما يكون مستوحى من قول تشابمان فى المسرحية سألقة الذكر (الفصل الثانى - المنظر الثانى - الأبيات : ١٩٦، ١٩٧).

اهرب إلى حيث يحس الرجال

بمحور العجلات الملتهب، وأولئك الذين يتعذبون

تحت مركبة الدب القطبى . . .

ولا شك فى أن جياد إليوت تعنى جياد المركبة الشمسية ، كما تعنى الجياد المرسومة على جدران كاتدرائية القديس مرقس بمدينة البندقية.

كذلك قد تشير أبيات إليوت إلى قصيدة «موال الشرق والغرب» للشاعر الإنجليزى رديارد كبلنج (١٨٦٥ - ١٩٣٦). وقول إليوت: «وإن قاربها المغلق قد توهج على صفحة المياه طوال النهار» تحوير لقول إنوباربس يصف قارب كليوباترا فى مسرحية «أنطونى وكليوباترا» لشكسبير (الفصل الثانى - المشهد الثانى - الأبيات ١٩٦، ١٩٧):

«كان القارب الذى جلست فيه، كمثل العرش المصقول، يتوهج على صفحة المياه» و«بليشتين المادى، مثل «طين الأوالى»^(١)، لا يتأثر لمراى «منظور من رسم كاناليتو»^(٢).

أما قول إليوت : «نهاية الشمعة الداخنة للزمان تخبو» ، فمستوحى من لوحة «القديس سباستيان» لمانتنيا. وقوله «فى الريالتو ذات مرة» مستوحى من قول شيلوك لأنطونيو تاجر البندقية فى مسرحية شكسبير (الفصل الأول – المنظر الثالث – الأبيات ١٠٠، ١٠١): «يا سنيور أنطونيو: إنك طالما أنبتى فى الريالتو على أموالى وإقراضى بالريا».

وهكذا تتم المطابقة بين بليشتين وشيلوك اليهوديين. وتذكرنا عبارة «فى الريالتو ذات مرة» بالأنشودة الرابعة من «حجة تشايلد هارولد» لبيرون مرة أخرى. وعبارة «أنيروا! أنيروا!» مأخوذة عن مسرحية «عطيل» لشكسبير (الفصل الأول – المنظر الأول). قالها برابانتيو أبو دزدومونه حين اكتشف فرار ابنته مع المغربى، وطلب إيقاد الأنوار حتى يبحثوا عنهما.

إن بريانك فى هذه القصيدة، مثل المتكلم فى «بيضة للطهو» قد اكتشف البون الشاسع بين حساسية الذهن الحالم ودمامة الحقيقة. وربما كان فى ختام القصيدة تهكم خفيف على مثاليات بريانك ومزاجه. ولكن بريانك على كل حال يستحق منا أذنًا صاغية. فإذا كانت أنقاض الزمن لا تتقوض إلا فى داخله ، فإنه جدير بأن يتكامل فيه الواقع والمثال على نحو لا يطمح إليه غير المثاليين على حين نجد أن بليشتين والسير فرديناند كلين ليسا إلا رجالاً من قش. وقد قيل إن هذه القصيدة تثبت عداوة إليوت للسامية. ولكن المرارة التى تتبدى فى حديثه عن بليشتين اليهودى ليست – فى حقيقة الأمر – إلا جزءاً من المرارة التى تسود القصيدة كلها.

(١) طين الأوالى Protozoic Slime.

(٢) أنتونيو كاناليتو (١٦٩٧ – ١٧٦٨) رسام بندقى كبير. ومن أشهر لوحاته: «منظر على القناة الكبيرة بالبندقية» و«ريجاتا على القناة الكبيرة».

د.ا.س. ماكسويل

الخلفية النقدية(*)

لقد اتضحت الأخطار الكامنة في العقائد الأدبية الرومانسية أول ما اتضحت خلال الربع الأول من هذا القرن، وإن لم يتبينها غير أقلية. فقد أجمعت العقائد الرومانسية، بكل أنواعها المختلفة، على عقيدة مؤداها أن العمل الفني هو أساسا تعبير عن شخصية الفنان ، وأن فروض الولاء ينبغى أن تقدم إلى ما يهليه الصوت الداخلى عند الشاعر لا إلى أى سلطة خارجية. فقد وجد شلى «مبدأ كامناً في الكائن الإنسانى . . يعمل بخلاف ما يحدث فى القيثارة وينتج لا الإيقاع فقط وإنما التناسق أيضاً ، وذلك بأقلمة الأصوات والحركات المستثارة على هذا النحو أقلمة داخلة مع الانطباعات التى تستثيرها» (دفاع عن الشعر). وكان وردزورث يرى فى الشعر - كما كان لونجينوس يرى فى الجلال - صدى لروح عظيمة «الفيضان التلقائى للأحاسيس القوية» وأن قوانيئه إنما تشكلها رغبات الشاعر وانفعالاته القوية و«شرانم العاطفة التى يعوزها النظام» (إيست كوكر - أربع رباعيات) ص ٢٢ . ولم يؤد ذلك إلى الفوضى فى بداية الأمر ، فقد أثمر تنوعاً كان الشعر فى حاجة إليه بعد تدهور الكلاسية. على أنه كان من الواضح - رغم ذلك - أن السلطة العليا بالنسبة للفرد إذا ما صارت فى حوزة شخصيته الفردية بأهوائها فسيؤدى غياب أية سلطة خارجية عامة إلى فقدان الاستقرار فى نهاية الأمر. فكما أن الإفراط فى الكبح قد أدى إلى الموت فالإفراط فى التحرر قد يؤدى إلى ترك القواعد. ولما كان أوائل الرومانسيين بعد التقاليد الأوغسطية - وردزورث وكولردج وشلى وكيثس - رجالاً نوى عبقرية فقد كللت تجربتهم بالنجاح. ولكن مواصلة التجربة على أيدي رجال أقل حظاً من العبقرية كان معناه أن يدين الشعر نفسه بـ «انفجارات الذكاء الأدبى العابرة على نويات» (ت.س. إليوت: «وجهات

(*) عن كتاب «شعر ت.س. إليوت» تأليف د.ا.س. ماكسويل، الناشر: راوتلج أند كيجان بول، لندن، ١٩٦١ .

نظر» ص ٨٥). وهكذا فقدت الأصوات الداخلية قوتها بموت العاطفة الثورية الأولى. وقد كانت العقيدة الرومانسية تضرر افتراضاً مؤداه أن خيرية الإنسان الفطرية ستنتصر على ضعفه في نهاية الأمر. وقد جهر جودوين في ميدان النظريات السياسية، كما جهر شيلي في شعره، بقابلية الإنسانية للكمال، ومن الممكن أن نبرر النظرية الرومانسية على أساس هذا الافتراض. إذ ما دام الإنسان قابلاً للكمال فلا بد - والحال كذلك - أن يحوى في داخله على الأقل بنور الأخلاق الكاملة والفن الكامل. وعلى ذلك يغدو اتباعه هذىً صوته الداخلي أمراً لا ملامة عليه، ولا يغدو الشيء العام في العمل الفني هو الموضوع المتناول وإنما مشاعر صاحب العمل نحو هذا الموضوع. وتلك هي غلطة الرومانسية.

بدأ هذا الافتراض يفقد ما له من جاذبية خلال تلك السنين القلقة المناهزة للحرب العالمية الأولى. فقد بدا لعقول الكثيرين أنه سبباً افتقاراً تاماً إلى التماسك في الفن وفي النظام الاجتماعي. لم يعد أحد يكافح من أجل الوصول إلى غاية مشتركة فقد غدت الأشياء غايات في حد ذاتها. غدت الفاعلية والسرعة تستمدان مبرراتهما من وجودهما، ولم يتجه الظن إلى أنه ينبغي إخضاعهما لأهداف أسمى من ذلك أو حتى إلى أنه ينبغي أن توجد أهداف أسمى من ذلك. كان الناس:

يقسمون النجوم إلى عامة وأثيرة

انهمكوا في تصميم الثلاثات المثالية

وانهمكوا في تطبيق أخلاقيات منطقية

وانهمكوا في طبع أكبر عدد ممكن من الكتب

ونسوا «الطريق إلى المعبد» (جوقات من الصخرة - مجموعة القصائد). وكانت الثورة على الرومانسية تعنى بالنسبة لإليوت، على وجه الخصوص، رفض عقيدة الحرية التي ترى أن الغاية الكبرى للإنسان هي تطوير شخصيته تطويراً كاملاً. ونجد هنا مرة أخرى أنه أكد حب الذات أكثر مما أكد كبح جماح الذات. وسندرس هذا بالتفصيل عند فحص قصائده. فالذي يعيننا الآن - على أية حال - هو الجانب الأدبي الصرف من ثورته.

إن رفض إليوت للعقيدة الرومانسية رفض جذري^(١). فهو يرفض تقبل إيمانها الأساس بأن السلطة الوحيدة على الفنان هي صوته الداخلي وشهوات شخصه. بل إن أولى نتائج النظرية الرومانسية في القرن التاسع عشر ليست هي التي تثير حماسه ضدها. فهو يسوق في رضا إدانة أرنولد لجماعة الرومانسية:

إن حركتهم «تقدمت دون أن يكون لديها حقائق ملائمة». وهذا ما يجعل «بيرون خالي الوفاض وشلى مفتقراً إلى الاتساق»^(٢). ويؤمن إليوت بأن الشعر الرومانسي إنما يلائم «من يريدون من الشعر أحلام يقظة أو تحويراً لرغباتهم وشهواتهم الخاصة الضعيفة» ، أو ما يتوهمون أنه «حدة العاطفة» (مقالة تمهيدية لـ «لندن» و«غرور الأمانى الإنسانية»). فالفن القائم على المغالطة الرومانسية سيفقد:

موسيقى تلجأ إليها

لنشكل خواصنا

(المحادثة اللبقة – مجموعة القصائد) (ص ٣٣).

فليس الأمر المهم هو «ما أحس به المؤلف» حيث إن ذلك لا يجعل الشعر أكثر من «مجموعة بيانات نفسية عن عقول الشعراء» (مقدمة الغاية المقدسة) (ص ٩).

وفي كتابه (وراء ألها غريبة) تحدث إليوت عن د. هـ. لورنس باعتباره «لم يكن له هاد غير النور الداخلي: أقل ألوان الهداية التي قدمت نفسها للإنسانية الهائمة على وجهها جدارة بالثقة وأكثرها خداعاً». وهذه الإدانة للاكتفاء الذاتي في الفن قد سبق لإليوت أن بيّنها في مقاله المسمى «وظيفة النقد». ونحن نراه هنا يرفض الصوت الداخلي باعتباره «مبدأ قديماً تشكّل في العبارة المألوفة اليوم: أن يفعل الإنسان ما يشاء» (مقالات مختارة) (ص ٢٦).

فإذا كان هدف الناقد هو العثور على مبادئ عامة بين الناس ومعايير موضوعية يمكن من طريقها الحكم على الفن – وذلك هو هدفه فيما يرى إليوت – فليس في مقدور الناقد إذن «أن يفعل ما يشاء» بهذه البساطة ، إذ من المحتم أن يؤدي ذلك إلى زيادة

(١) انظر الغاية المقدسة ص ٣٢ (لا مكان لها «الرومانسية» في الأدب).

(٢) انظر مقدمة الغاية المقدسة – ص ١١ و ١٢ .

تنظيم المعايير النقدية وإلى تدبر لمعايير العمل الخلاق. وقد أدت الغلطة الرومانسية إلى تدمير الإيمان بسلطة مركزية يدين لها الجميع بالولاء والإيمان بمعايير موضوعية يرجى أن يتفق الناس عليها في حكمهم على الفن والإيمان بأى إلهام سوى تحولات الشخصية ، وهو الإيمان الذى يمكن من خلاله للفن الراشد المنظم أن يخلق.

من هذا يمكننا أن نرى أن ما نحن بحاجة إليه هو التماسك. ولا يمكن الوصول إلى هذا التماسك بغير الاعتماد على سلطة موضوعية. وإن إشارات إليوت الكثيرة إلى الأوغسطين، فى تعليقاته على الشعر الرومانسى، لهى إشارات كاشفة. فهو يقرن بين الاثنين ليؤكد أن المدرسة الكلاسيكية قد بلغت «أناقة ورفعة لا تجدهما فى شعر الرومانسيين المتسم بالتعميم والادعاء» (مقدمة: أية توقيير لجون دريدن). والأهم من ذلك هو رأيه القائل بأن الفرق بين المدرستين هو الفرق «بين التام والناقص، بين الناضج والفج، بين المنظم وما تستبين فيه الفوضى» (وظيفة النقد. مقالات مختارة) (ص ٦٢). ولا ريب فى أن إليوت يتوق إلى نظام الشعر الكلاسيكى واكتماله. فوظيفة الناقد هى أن يكتشف سلطة موضوعية تمكن الشاعر من إنتاج مثل هذا الشعر ، وتمكنه من تجنب التعبير عن شخصيته ليعبر عن شىء أكثر شمولاً. والحكمة الضرورية – كما كان الشأن مع الأوغسطين – إنما نجدها فى محاولات السابقين لأنه:

هنا فوق الأرض تجدون مكافأة الخير والشر

الذين صنعهما من مضوا قبلكم

(جوقات من الصخرة. مجموعة القصائد) (ص ١٦٣).

وكفاح الشاعر إنما يتمثل فى اكتشاف ما:

قد سبقك إلى اكتشافه

مرة أو مرتين أو عدة مرات رجال لا يأمل المرء

فى أن يباريهم – لكن لا منافسة هنالك

لا شىء سوى القتال من أجل استعادة ما قد فقد

ووجد ثم فقد مرة أخرى: والآن تكتنفه ظروف

لا تبدو مواتية.

ولخوض هذا النضال لا بد وأن نجد أسلحته فيما يسميه «بلندن» «مخازن التقاليد».

ولا تهدف هذه المناقشة الوجيزة إلا إلى الإشارة إلى طبيعة الخلط الرومانسى وتخطيط الأسباب التى جعلت إليوت يرفضه. وسوف نبرز فى الأجزاء التالية من هذا الفصل أن رفضه لا يتضمن إنكاراً لقيمة أشواق الإنسان الداخلية ، كما يزعم الإنسانيون وإنما يعنى الحاجة إلى معايير موضوعية يمكن بواسطتها أن تنظم هذه الأشواق تنظيمًا سديدًا. وقد قيل الكثير للإيحاء بأن المجتمع المعاصر لا يستطيع أن يقدم مجالاً لاكتشاف مثل هذه المعايير. وقد كان على حب الذات الرومانسى أن يفسح الطريق للمبدأ الكلاسى الذى يؤمن بقيمة التقاليد وذلك فى الوقت الذى كانت الحاجة فيه ماسة إلى إحداث مثل هذا التغيير النفسى.

تصدر إديث ستويل كتابها الشعر والنقد بمقتطف من إبراهيم كاوى: «إن عصرًا مأسويًا متنوعًا أشبه بالحروب هو خير عصر يكتب المرء عنه ؛ وأسوأ عصر يكتب المرء أثناءه». وقليلة هى العصور التى يمكن أن ينطبق عليها وصف كاوى كما ينطبق على هذا العصر. فالهستريا السياسية التى سادت فيما بين سنوات الحرب قد وازاها انفجار للتجارب الفنية يبرره «عصريتها» وخروجها على التقاليد. أما أن العصرية اصطلاح نسبى وأن التجربة المتجهة مثل ذلك الاتجاه المتحيز ، لا يمكن أن تؤتى ثمرة غير إرساء دعائم الفوضى ، فأمران لا يبدو أنهما دارا لمؤيدى العصرية والتجريب بخلد. كانت حاجتهم – إن كانت لهم حجة – تذهب إلى أنه مادامت الحياة فوضى فعلى الفن أن يعبر عن هذه الفوضى وهو ما يمكن تبريره. ولكن الإنسان لا يعبر عن الفوضى بخلقها كما أنه لا يخلق فى العمل الفنى جو الملل بإملال القارئ. وعندما يقول إليوت قرب نهاية «الأرض الخراب»:

هذه الشذرات قد سندت بها خرائبى

يتضمن قوله – من طريق الإشارة إلى المقتطفات المأخوذة عن الكتاب الموتى طوال القصيدة كلها – أن خرائب الأخلاقيات التقليدية والمعايير الفنية، وهى الخرائب التى تؤلف ما لدى العالم الحديث من مخزون روحى، ينبغى أن يعاد بناؤها. ينبغى أن تتركب الخصائص التى ينفرد بها العالم الحديث مع الخصائص العالية التى يمكن العثور عليها فى التقاليد.

ويرى إليوت أن في وصف جوليان بندا للمجتمع الفرنسي المعاصر تحليلاً يمكن أن يطبق على نطاق أوسع (الغاية المقدسة ص ٤٥). فزوال الإيمان بالنظام في الفن والتضحية بخصائصه الرشيدة ، في سبيل ضمان الاستجابة العاطفية ، لم يكونا وقفاً على المجتمع الفرنسي. إن هذه الأمراض منتشرة على نطاق واسع «والتقاليد - الميراث المشترك»^(١) - تقدم لكل الفنانين وسيطاً قد يمكن من خلاله أن يتوصلوا إلى الإحساس بالجماعية ومن ثم يخلقون نظاماً من قلب الفوضى. فالحس الجماعي ضروري للفن الناضج ذي السلطة القادرة على كشف الدلالات الكامنة في العناصر المشتتة للحقيقة واكتشاف العلاقات بينها. إن الفن - وهو الذي يهدف إلى أن يرينا أن الاتساق والمعنى موجودان حيث لا يظهران - ينبغي أن يصل أولاً إلى الاتساق. وإنه لينطبق على المحاولة الفنية كما ينطبق على الحياة الدينية القول بأنه:

لا حياة إلا في الجماعة

(جوقات من الصخرة. مجموعة القصائد) (ص ١٦٤).

ورغم أن التوصل إلى مثل هذا الشعور الجماعي قد يتم دون مجهود واعٍ ، فإن «غرائز الترتيب تهيب بنا ألا نترك لمصادفات اللاشعور ما يمكننا أن نحققه بالشعور» (وظيفة النقد. مجموعة المقالات) (ص ٢٤). وإذا كان نضال عصرنا ، كما يقول إليوت في كتابه «وراء ألها غريبة» يتمثل في «إعادة تأسيس الصلة الحيوية بين الفرد والجنس» فإن نضال الفن يتمثل في جعل الشاعر واعياً بـ «العقلية الأوربية التي يعلمه الزمن أن أهميتها تفوق بمراحل أهمية عقله الفردي»: (الموروث والموهبة الفردية. مقالات مختارة) (ص ١٦).

(١) عندما يقول إليوت في «الموروث والموهبة الفردية» إن «التقاليد لا يمكن أن تورث»، فإنما يعنى الحس بالتقاليد.

الواقعية والمسرحية الشعرية(*)

«الدrama هي، في رأيي، المجال المثالي للشعر، وأقرب وسيلة لتحقيق فائده الاجتماعية . . فهناك العقدة لأبسط النظارة، والكلمات والصياغة لمن هم أميل إلى الأدب، والوزن لمن هم أكثر حساسية للموسيقى، والمعنى الذي يكشف عن نفسه بالتدرج للنظارة الذين أوتوا قدرأ أعظم من الحساسية والفهم . . . إن هذه العناصر كلها تؤثر في حساسية كل مشاهد في آن واحد ولكن بدرجات متفاوتة من الوعي» (جدوى الشعر وجدوى النقد، ص ١٣٥). إن هذا المقتطف مأخوذ من محاضرات جامعة هارفارد التي ألقاها إليوت خلال شتاء ١٩٣٢ - ١٩٣٣ ، بعد ست سنوات من «سويني في نزاله» وسنتين من إخراج «جريمة قتل في الكاتدرائية» للمرة الأولى. وحياته الأدبية كمؤلف مسرحي حتى «حفل الكوكيتيل» تغطي الفترة الواقعة بين «رحلة المجوس» وإتمام «أربع ربايعيات». وعلى ذلك فقد يتوقع المرء أن المعنى الذي يشير إليه إليوت يتضمن في مسرحياته، أو على الأقل في بعض أجزائها، الأفكار الموجودة في شعره الديني الأولى وفي «الرباعيات». وإذا نظرنا للأمر من إحدى الزوايا ، فسنجد أن مسرحياته محاولة لنقل خيوط هذه القصائد إلى جمهور أكبر عدداً يأسره المسرح. وإن مرأى الصراع الدرامي والمستويات المتعددة للمتعة التي أوردها إليوت في الفقرة التي سقناها، أقدر من الشعر على إغراء النظارة بتدقيق قلب المعنى.

من المؤكد أن إليوت لم يدافع قط عن تطوير النواحي المستورة كغاية في حد ذاته. فالنواحي المستورة لم يكن ينظر إليها على أنها عقبة مرغوب فيها دائماً وإنما على أنها وسيلة قد يتمكن بها الجزء القيم في الشعر من النفاذ إلى المجتمع بالتدرج. أو كما لاحظ إليوت في موضع آخر من نفس المحاضرات: «إن عليه (أي الشاعر) أن يسرّ

(*) عن كتاب «شعر ص.س. إليوت» تأليف د.إ.س. ماكسويل، الناشر: راوتلج أند كيجان بول، لندن ١٩٦١ .

سروراً طبيعياً إذا أحس بأن المتعة أو الترويح قد ظفر بهما أكبر عدد ممكن من الناس على اختلافهم . . فالكتابة فى شكل يحظى بالذىوع فعلاً شىء، وأمل المرء فى أن تحظى كتابته أخيراً بالذىوع شىء آخر». (نفس المصدر. ص ٣٢، ٣٣). وليس معنى هذا أن إليوت فى مسرحياته يبحث عن ذىوع سهل المنال، وذلك بالتضحية بحذق ما يقرره ، والاستعاضة عنه بتقديم تبسيط صارخ ، لا حظ له من الرفعة. إنه يعتمد على الجاذبية الكامنة فى كل ألوان «الدراما» ويطبق على مشكلة التوصل إلى منهج درامى المبادئ التى واجهته فى بحثه عن معجم شعرى. إن كل عمل من أعمال إليوت تعليق على سائر الأعمال، وفى مسرحياته الثلاث «جريمة قتل فى الكاتدرائية»، «اجتماع شمل الأسرة»، «حفل الكوكبيل» نجد بعض خيوط «الرياعيات» وقد عولجت حسب مقتضيات الشخصيات والأحداث. ويشيع فى كل مسرحياته، كما هو واضح بصفة خاصة فى «جريمة قتل فى الكاتدرائية» انشغاله بطبيعة القداسة.

إن القديس هو من «سيثمر موته فى حيوات الآخرين» وإن تعين عليه أن يحجم عن التفكير فى «ثمرة الفعل» ، وبينما لا يؤمل الناس العاديون إلا فى اللحظة التى لا يقوم عليها أحد»: لحظة الرؤيا فإن وظيفة القديس هى أن يصل بالحماس وإنكار الذات وتسليمها إلى إدراك:

نقطة التقاطع بين اللازمين

والزمن.

و«جريمة قتل فى الكاتدرائية» إنما هى سجل نضال توماس بيكيت من أجل القداسة. والإيجاز المسرحى يتحقق من طريق قصر الحدث فى المسرحية على الأيام الأخيرة من حياة بيكيت: والصراع فى داخله يتركز ويكتسب شكلاً فى أحاديثه مع المجرمين الأربعة، وهو لون من التشخيص كان شائعاً فى مسرحيات الأخلاق التى تشبهها هذه المسرحية شبيهاً قوياً. ومن كلمات المجرمين والجوقة نعرف كل ما هو ضرورى عن حياة بيكيت الأولى، وصراعاته السابقة مع الشرور التى فى داخله وحوله. وكما لاحظت باتريشيا ادير فى مقالة نفاذة عن المسرحية، فإن شيئاً فى صفات توماس الإنسانية قد اقتضت الضرورة طرحه أثناء اختيار المواد التى ترسم لوحة القديس: «ويدهى أن المشكلة الدرامية هى أنه كلما اكتمل تسليم القديس لنفسه تعذر إبقاؤه إنساناً واقعياً، مادامت نواحي الضعف فىنا هى التى تقربنا من الإنسانية. وأكثر من

ذلك، فإن قصر حدث المسرحية على الأسابيع الأخيرة من حياة بيكيت وإرغامه بذلك على أن يلعب دوراً سلبياً محضاً ، قد جعلاً إليوت يزيد من صعوبة جعل توماس مقنعاً كإنسان إقناعاً تاماً، وإن عمق المغزى الدينى للمسرحية» (صحيفة كامبردج نوفمبر ١٩٥٠ ص ٨٤). وهذا - فى مجمله - تلخيص عادل، وإن كنا نميل إلى مناقشة الفكرة القائلة بأن توماس سلبى سلبية كاملة. إن رفضه المجرب الرابع، على وجه الخصوص، يتضمن صراعاً داخلياً قوياً، ينعكس - كما سيظهر - فى موعظته وفى الجزء الثانى من المسرحية. ومرة أخرى نجد أن مس ادير - رغم رؤيتها المشكلة الدرامية - لا تعلق على معالجة إليوت لها.

والمشكلة تكاد تكون هى نفس مشكلة هوراشيو عند شكسبير. فهوراشيو - إلى حد ما - قطعة من الجهاز الدرامى الذى صمم لتقديم أو تلقى المعلومات الضرورية للنظارة. وهو شخصية مقنعة بفضل تصرفاته فى مواضع حيوية معينة، كحديثه مع هاملت قبل المبارزة، حيث يحصل على الرفعة ويدخل فى قلب المأساة، حتى لنغفر المتناقضات فيه. وبهذه الطريقة نفسها يرينا إليوت لمحات خاطفة من الأوجه الطبيعية لشخصية توماس. وهناك ومضة من الفكاهة، ذات التورية، عندما يقول المجرب الثالث:

إنى رجل إنجليزى خشن مستقيم.

فيجيبيه توماس :

فتقدم إذن إلى الأمام .

معلقاً فى نهاية الأمر على المغالطات السياسية المعقدة فى حديث «الرجل الإنجليزى المستقيم»:

ومع الريفى

تلف معنك فى تعميمات سوداء

كأى رجل من رجال البلاط.

ونحن نراه أيضاً إنساناً يواجه بشراً، أكثر مما نراه قديساً يظهر علاقته بالله، فى لقائه الأول مع الفرسان الأربعة. وبهذه الوسائل يغدو توماس مخلوقاً آدمياً مقنعاً.

ببليوجرافيا

- القديس أوغسطين: الاعترافات.
- أثينيوم. مراجعة لـ «بروفروك وملاحظات أخرى» ٢ مايو ١٩١٩ .
- افابل هوك. ملاحظات حول «الأرض الخراب» في «نيوستيتسمان أند نيشن» ٤ نوفمبر ١٩٢٢ .
- إدموند بلندن. «التقاليد في الشعر». مقالة في كتاب (التقاليد والتجربة في أدب اليوم).
- ج. بولو: درب الشعر الحديث.
- س.م. باورا: ميراث الرمزية.
- أليك براون: «الدافع الغنائى عند ت.س. إليوت» في «تمحيصات» (ج٢) تحرير إدجل ريكورد.
- ا.م. بتلر: أسطورة المجوس.
- روى كامبل. «الشعر المعاصر» (١٩٣١) في «تمحيصات» (ج١).
- ر.ج. كولنجوود: أصول الفن.
- ديفيد ديتشر: الشعر والعالم الحديث.
- بابيت بوتش: هذا الشعر الحديث.
- سير ت. إليوت: الحاكم.
- ب. آيفور إيفانز: الأدب بين الحريين: «ت.س. إليوت» من ص٩١ إلى ص١٠٢ .
- إ.م. فورستر: «الإليوتات الثلاثة» في «ذا ليسنر» ٢٠ يناير ١٩٤٩ .
- «ت.س. إليوت» في «حصار أбинجر».

- سير جيمز فريزر: الفصن الذهبى، جزآن. أدونيس، أتياس، أوزيريس.
- إديث م. فراى: «أعمال ت.س. إليوت الشعرية» فى «الحواية البريطانية للأدب» المجلد الخامس.
- روبرت جريفز: الأساليب الشعرية المعاصرة - دراسة مسحية للشعر الحديث (بالاشتراك مع لورا رايدنج).
- كريستوفر هاسل: ملاحظات حول المسرحية الشعرية.
- ه. و. هوسرمان: الإنتاج الشعرى لـ ت. س. إليوت.
- و.ب. كر: الشكل والأسلوب فى الشعر.
- رينيه لالو: الأدب الفرنسى المعاصر.
- ه. ج. لاسكى: العقيدة والعقل والحضارة.
- ف.ر. ليفيز: اتجاهات جديدة فى الشعر الإنجليزى.
- جون ليتمان: «البحث عن الأسطورة» فى كتابات بنجوين الجديدة رقم ٣٠.
- س. داي. لويس: أمل للشعر.
- ف.ل. لوكاس: مراجعة لـ «الأرض الخراب» فى الـ «نيو ستيتسمان أند نيشن» ٢ نوفمبر ١٩٢٣ .
- لوى ماكنيس: الشعر الحديث.
- «الشعر اليوم» فى الفنون اليوم تحرير جيفرى جريجسون.
- شعر و.ب. بيتس.
- ريتشارد مارش وتاميموتو: ت.س. إليوت: مجموعة مقالات.
- ف.و. ماثيسين: ما حققه ت. س. إليوت.
- إدوين ميور: مقالات فى الأدب والمجتمع.
- جورام. ب. منسون: «باطنية ت.س. إليوت» فى ١٩٢٤، يوليه.

- ر.ل. أوتلى: دراسات فى اعترافات القديس أوغسطين.
- إزرا باوند: «هارولد مونرو» فى «مقالات مؤبدة».
- ب. راجان (محررا) ت.س. إليوت. مجموعة مقالات نقدية بأقلام مختلفة.
- هربرت ريد: مبادئ سياسة اللاسياسى.
- العقل والرومانسية.
- مجموعة مقالات فى النقد الأدبى.
- أ.أ. ريتشاردز: أصول النقد الأدبى.
- ميشيل روبرتس: نقد الشعر.
- ف. ساكفيل-وست. مراجعة لـ أربع ربايعيات فى الـ أوبزرفر ٢٢ أكتوبر ١٩٤٤.
- د.س. سافيج: المبدأ الشخصى: دراسات فى الشعر الحديث.
- رانجى شاهانى: «ت.س. إليوت: أسئلة وأجوبة» فى «جون أوف لندنز ويكلى» ١٩ أغسطس ١٩٤٩.
- إديث سيتويل: أوجه الشعر الحديث.
- الشعر والنقد.
- «التجربة فى الشعر» فى «التقاليد والتجربة فى أدب اليوم».
- ج. سبارو: العقل والشعر.
- ستفن سبندر: العنصر الهدام.
- «الكتب والحرب» كتابات بنجوين الجديدة رقم ١١ ص ١٢٦ - ١٢٧.
- «الحسية فى الشعر الحديث» كتابات بنجوين الجديدة رقم ١٦.
- ا.م. ستفنسون: ت.س. إليوت والقارئ غير المتخصص.
- كنيث ستيفنز: مقالة فى دورية جامعة برام ديسمبر ١٩٤٨.
- ملحق التايمز الأدبى. مراجعة لـ «الأرض الخراب» ٢٠ سبتمبر ١٩٢٣.

ريتيه فويان: أثر الرمزية الفرنسية.

ج. تيلوتسون: شعر بوب.

لويس انترميان: الشعر الأمريكي منذ عام ١٩٠٠.

هـ. روس. ويليامسون: شعر ت.س. إليوت.

إدموند ويلسون: قلعة اكسل.

فرانك ويلسون: ت.س. إليوت.

ب. سذام

اثنتا عشرة قصيدة(*)

أغنية حب ج. ألفرد بروفروك

S'io credessi che mia risposta fosse
A persona che mai tornasse al mondo,
Questa fiamma staria senza piu scosse.
Ma per cio che giamai di questo fondo
Non torno vivo alcun, s'i'odo il vero,
Senza tema d'infamia tirispondo.

لو أنى كنت أظن أن إجابتي ستوجه
إلى شخص قد يعود إلى العالم حياً
لما اختلج هذا اللهيب أكثر من ذلك
غير أنه لما لم يكن هناك من يعود حياً من تلك الآفاق إذا صبح ما سمعته
فإنى أحبيك دون خوف من العار

دعنا نمضى إذن، أنت وأنا
إذا ما انتشر المساء على صفحة السماء
كأنه مريض مخدر على مائدة

(*) عن كتاب «مرشد الدارس إلى قصائد ه.س. إليوت المختارة» تأليف ب. سذام، الناشر: فيبر وفيفر،
لندن ١٩٦٩ .

دعنا نجوس، خلال بضعة شوارع نصف مهجورة
والتراجعات الهامسة
لليالى القلقة فى فنادق الليلة الواحدة الرخيصة
والمطاعم التى تغطى أرضها النشارة وتقدم أصداف المحار:
الشوارع التى تتتابع مثل جدال ممل
ينطوى على نية خداعة
كيما تقضى بك إلى سؤال آخذ بالخناق . .
أواه، لا تسلىنى، «ما هو؟»
دعنا نمضى ونقوم بزيارتنا

فى الغرفة تروح النسوة ويفدون
متحدثات عن ميكائيل أنجلو

الضباب الأصفر الذى يحك ظهره على زجاج النوافذ،
والدخان الأصفر الذى يحك خطمه على زجاج النوافذ
قد لعق لسانه فى أركان المساء،
وتريث فوق البرك التى تقف فى بالوعات،
وترك السناج المتساقط من المداخلن يسقط على ظهره،
ثم انزلق بحذاء الشرفة، وقام بوثة مباغته،
حتى إذا ما رأى أنها كانت ليلة ناعمة من أكتوبر،
التف حول الدور مرة واحدة، ثم أخذ إلى النوم.

ومن المؤكد أنه سيكون ثم فسحة من الوقت
للضباب الأصفر المنزلق على طول الشارع

ماسحاً ظهره على زجاج النوافذ؛
سيكون ثم فسحة من الوقت، سيكون ثم فسحة من الوقت
كيما تُعدُّ وجهاً تلقى به الوجوه التي تلقاها
سيكون ثم فسحة من الوقت كيما تقتل وتخلق،
وفسحة من الوقت لكل أعمال الأيدي وأيامها
الأيدي التي ترفع على طبقك سؤالاً وتسقطه؛
فسحة من الوقت لك وفسحة من الوقت لى،
وفسحة من الوقت - لا تزال - لمائة تردد،
ولمائة رؤيا وإعادة نظر،
قبل تناول الخبز المقدد والشاي.

فى الغرفة تروح النسوة وتغدون
متحدثات عن ميكائيل أنجلو.

ومن المؤكد أنه سيكون ثم فسحة من الوقت
كيما أتساعل «أترانى أجرو؟» و«أترانى أجرو؟»
فسحة من الوقت كيما أستدير راجعاً وأهبط الدرج،
وثمة بقعة صلعاء فى منتصف شعرى -
(لسوف يقولون: «لكن ما أشد ما يتساقط شعره!»)
ومعطفى الصباحى، وياقتى التى تبلغ ذقتى فى ثبات،
ورباط عنقى الأنيق المتواضع، وإن يكن مثبتاً بدبوس بسيط -
(لسوف يقولون: «لكن ما أنحف ذراعيه وقدميه!»)
أترانى أجرو
على إزعاج الكون؟

إن دقيقة واحدة تكفى
للقرارات والمراجعات التى ستغيرها دقيقة أخرى.

ذلك أنى قد عرفتھا كلها، عرفتھا كلها –
عرفت الأماسى، وأوقات الصباح، والأصائل،
لقد وزنت حياتى بملاعق القهوة؛
إنى أعرف الأصوات التى تتبدد عند النهاية
تحت صوت الموسيقى الآتية من غرفة بعيدة.
فكيف تواتينى الجرأة إذن؟

ولقد عرفت الأعين، عرفتھا كلها –
الأعين التى تسمرك فى عبارة متشكلة،
وعندما أتشكل، ممدداً على دبوس،
عندما أسمع وأتلوى على الحائط،
فكيف أبدأ إذن
فى أن أبصق كل نفايات أيامى وعاداتى؟
وكيف تواتينى الجرأة إذن؟

ولقد عرفت الأذرع، عرفتھا كله –
الأذرع البيضاء العارية التى تحيط بها الأساور
(لكنها فى ضوء المصباح، تبدو مكسوة بالزغب البنى الفاتح!)
أهو عطر من ثوب
ما يجعلنى أستطرد على هذا النحو؟
الأذرع التى ترقد على مائدة، أو تلقى شالاً.
فهل تواتينى الجرأة حينذاك؟
وكيف أبدأ؟

هل أقول إنى مضيت فى وقت الغروب خلال شوارع ضيقة
وراقبت الدخان المتصاعد من غلايين
رجال يحسون الوحدة فى قمصان طويلة الأكمام ويتكئون على النوافذ؟
كان الأخلق بى أن أكون زوجاً من المخالب المهترئة
يهولان على أراضى البحور الصامتات
والأصيل، والمساء، ينام فى سلام غاية السلام!
تمهده أصابع طويلة،
نائماً . . . متعباً . . . أو متمرضاً،
ممتداً على الأرضية، ها هنا إلى جوارك وجوارى.
أكان ينبغى، بعد الشاي والكعك والمنلجات،
أن تكون لى القوة الكافية كيما أبلغ باللحظة ذروتها؟
لكن على الرغم من أنى بكيت وصمت، بكيت وصليت،
على الرغم من أنى أبصرت رأسى (وقد دب إليها بعض الصلع) مجلوبة على طبق،
فإنى لست نبياً - وما هذا بالأمر الجلل؛
لقد رأيت الخادم الأبدى يحمل معطفى، ويكتم ضحكه،
وموجز القول إنى كنت خائفاً.

وهل كان يجمل بى، بعد ذلك كله،
بعد الأكواب، ومربى الفواكه، والشاي،
بين الخزف الصينى، وبعض الحديث من جانبك وجانبى،
أكان يجمل بى،

أن أبدأ الموضوع بابتسامة،
وأعتمر الكون فى كرة
وأدحرجها نحو سؤال آخذ بالخناق،
وأقول: «إنى لعازر آتيا من الأموات»،
آتيا لأقص عليكم كل شىء، سأقص عليكم كل شىء -
لو أن واحدة، وهى تسوى وسادة قرب رأسها،
قالت: «ما كنت أعنى هذا على الإطلاق.
ما كان هذا ما أعنيه على الإطلاق».

وهل كان يجمل بى، بعد ذلك كله،
أكان يجمل بى،
بعد مغارب الشمس وأفنية الدور والشوارع المرشوشة،
بعد الروايات، بعد أكواب الشاي، بعد الجونلات التى تجرجر أذيالها على
الأرضية -

وبعد هذا، وما هو أكثر منه؟ -
إنه لمن المستحيل أن أقول ما أعنيه تماماً!
لكن كأنما قد طوح مصباح سحرى بالأعصاب فى نماذج على شاشة:
أكان يجمل بى
لو أن واحدة، وهى تسوى وسادة أو تطرح شالاً،
وتستدير نحو النافذة، قالت:
«ما كنت أعنى هذا على الإطلاق،
ما كان هذا ما أعنيه على الإطلاق».

كلا! إنى لست الأمير هاملت، وما كان لى أن أكونه؛
إنما أنا سيد تابع، شخص صالح

لينفخ موكباً، ويفتح مشهداً أو مشهدين،
وينصح الأمير، لا ريب، فى أنى أداة سهلة،
أظهر الاحترام، ويسعدنى أن أكون ذا جدوى،
سياسياً، حريصاً، مدققاً؛
ملء أبرادى الرأى القويم، وإن أكن قليلاً إلى حد ما؛
ومن المؤكد أنى أكون أحياناً مضحكاً -
بل وأكاد أكون، فى بعض الأحيان، أضحوكة البلاط.

إنى أهرم . . . إنى أهرم . . .
لسوف أترك ثنية سروالى مقلوبة.

هل أرسل شعرى إلى الورا؟ أترانى أجرؤ على أكل خوخة؟
لسوف أرتدى سروالاً من الفانلة البيضاء، وأتمشى على الشاطئ
لقد سمعت عرائس البحر يغنى بعضهن لبعض.

لا إخال إنهن سيفغنين لى.

لقد رأيتهن يمتطين متن الأمواج نحو البحر
وهن يمشطن شعر الأمواج الأبيض إذ يتطاير إلى الخلف
وذلك عندما تهب الريح على الماء فيغدو أبيض وأسود.

لقد تلكأنا فى غرف البحر
قرب بنات البحر المصفرات بالأعشاب البحرية ما بين حمراء وبنية
إلى أن توقظنا الأصوات الآدمية، وعند ذلك نغرق.

«لو أنى كنت أظن»: هذه كلمات الكونت جويدو دى مونتلفترانو (١٢٢٣ - ١٢٩٨) فى «الجحيم» لدانتى (الأنشودة ٧٢ الأبيات ٦١ - ٦٦).

ميخائيل أنجلو: (١٤٧٥ - ١٥٦٤) المثال والرسام والشاعر الإيطالى العظيم. فى هذا القسم يؤكد إليوت أنه «سيكون ثم فسحة من الوقت» وينوع عليها مردداً أصداً من كلمات سفر «الجامعة» (اصحاح ٣ آيات ١ - ٨): «لكل شىء زمان ولكل أمر تحت السموات وقت. للولادة وقت والموت وقت. للغرس وقت ولقلى المغروس وقت. للقتل وقت وللشفاء وقت. للهدم وقت وللبناء وقت. للبكاء وقت وللضحك وقت. للنوح وقت وللرقص وقت. للسكون وقت وللتكلم وقت».

انظر قول الشاعر الإنجليزى أندرو مارفل (١٦٢١ - ١٦٧٨): «لو قد كان لدينا من الدنيا الكفاية ومن الزمان» فى قصيدة «إلى حبيبته الخجول»، حيث يدعو المتكلم «حبيبته الخجول» إلى الاستمتاع بالحياة.

الأعمال والأيام: إشارة إلى قصيدة الشاعر اليونانى هزيود (القرن الثامن ق.م.) وعنوانها «الأعمال والأيام».

فى مسرحية شكسبير «الليلة الثانية عشرة» يقول اللورد أورسينو الذى شفه الحب: «اعزفوا ذلك اللحن مرة أخرى! إنه يهبط عند النهاية».

هذه إشارة إلى قول الشاعر الإنجليزى جون دن (١٥٧٢ - ١٦٣١) فى قصيدته «الأثر»: «سوار من الشعر البراق حول العظام».

إشارة إلى قول هملت لرجل البلاط العجوز بولونيوس فى مسرحية «هملت» (الفصل الثانى، المنظر الثانى): «أنت يا سيدى قد تكون فى سنى أنا لو استطعت المشى كالسرطان إلى الوراء» (ترجمة جبرا إبراهيم جبرا). وهملت هنا يدعى الجنون.

هنا صدى من سفر «صموئيل الثانى» (اصحاح ١ آية ١٢): «ونذبوا ويكوا وهاموا» وكذلك نفس السفر (اصحاح ١٢ آية ٢١): «صمت ويكيت».

إشارة إلى يوحنا المعمدان الذى رفض حب سالومى فقطعت رأسه وأحضرت إليها على طبق، وهى المكافأة التى طلبتها من الملك هيرودس لقاء رقصها أمامه.

والقصة واردة في العهد الجديد: إنجيل مرقس (اصحاح ١ آيات ١٧ - ٢٨) وإنجيل متى (اصحاح ١٤ آيات ٣ - ١١).

إشارة إلى قول مارفل في قصيدة «إلى حبيبته الخجول»: «دعينا نطوى كل قوتنا وكل رقتنا في كرة واحدة».

لعازر: هناك اثنان بهذا الاسم في الكتاب المقدس. أحدهما أخو مريم ومرثا، وهو الميت الذي أعاده المسيح إلى الحياة ووردت قصته في إنجيل يوحنا (اصحاح ١١ آيات ١ - ٤٤). والآخر هو لعازر المتسول المرتبط بالغنى في المثل الوارد بإنجيل لوقا (اصحاح ١٦ آيات ١٩ - ٣١). وعندما ماتا دخل الفقير الجنة والغنى النار.

«سأقص عليكم كل شيء»: إشارة إلى قول السيد المسيح عن الروح القدس: «فهو يعلمكم كل شيء. يذكركم بكل ما قلته لكم» إنجيل يوحنا (اصحاح ١٤ آية ٢٦).

«ملء أبرادى الرأى القويم»: وصف لحديث الدارس العالم من أكسفورد في فاتحة «حكايات كانتربري» (البيت ٣٠٦) للشاعر الانجليزى جيفرى تشوسر (١٣٤٣ - ١٤٠٠).

أضحوكة البلاط: كان الأحمق من الشخصيات المهمة في المسرح الإليزابيثى. وهو، رغم حماقته الظاهرية، ينطق أحياناً بالحكمة. وكان مضحك البلاط في مسرحية «هملت» لشكسبير هويوريك.

يذكر كونراد إيكن الشاعر والروائى والناقد الأمريكى، والذي كان زميلاً لإليوت في جامعة هارفارد، في سيرته الذاتية «أوشانت» (١٩٥٢) أن أحد زملائهم عاد من باريس «في ثياب غريبة مما يلبس على الضفة اليسرى (السين) وقد أرسل شعره إلى الوراء». وواضح أن هذا كان يعد، في ذلك الوقت، بوهيمية صارخة.

إشارة إلى قول جون دن في قصيدته «أغنية»: «علمنى أن أسمع عرائس البحر وهن يغنين».

صورة سيدة

(لقد اقترفت -

الزنا: ولكن ذلك كان فى بلد آخر،

ثم إن البنت ماتت)

«يهودى مالطة»

(١)

فيما بين دخان أحد أصائل ديسمبر وبين ضبابه

تجد المشهد وقد أعد نفسه - على ما سيبدو -

بعبارة «إنى قد خصصت هذا الأصيل لك»،

وأربع شموع من الشمع فى الغرفة المظلمة

أربع حلقات من الضوء على السقف من فوق،

جو يوحى بمقبرة جواييت

وقد أخذ أهبه لكل ما يقال، أو يترك دون أن يقال.

دعنا نقول، إنا كنا نستمع إلى البولندى الأخير

وهو ينقل مقدماته الموسيقية، خلال شعره وأطراف أصابعه.

«كم هو حميم، هذا الشوبان، حتى إنى لإخال روحه

لا تنبعث إلا بين الأصدقاء

بين اثنين أو ثلاثة، ممن لن يمسا الزهرة

التي تحك وتستجوب فى غرفة الجوقة»،

- وعلى هذا النحو تنزلق المحادثة
بين الميول الخفيفة والاعتذارات المنتقاة فى عناية
خلال أنغام القيثارات
وقد مازجتها أصواب أبواق قاصية
وتبدأ.
«أنت لا تدري مبلغ ما يعنيه أصدقائى بالنسبة لى،
وكيف أنه، كيف أنه من النادر الغريب، أن يجد المرء
فى حياة على هذا النحو من التعقيد، حياة ملؤها البقايا التافهة،
(إذ أنى أكرهها يقيناً . . أفكنت تعلم ذلك؟ إنك لست بالأعمى!
ما أذكاك!)
أن يجد المرء صديقاً تتوافر فيه هذه الصفات،
تتوافر فيه ويقدم
هاتيك الصفات التى تعيش عليها الصداقة
كم يعنى أن أقول لك هذا -
فبدون هذه الصداقات - تغدو الحياة، أى كابوس! «cauchemar
فيما بين انعطافات القيثارات
والأغاني القصار
للأبواق المشدوخة
تبدأ طم طم بليدة تدق داخل رأسى
تطرق مقدمة موسيقية خاصة بها فى سخف،
نغمًا واحدًا متقلب الأطوار
يغدو على الأقل «نوتة نشازًا» ولا ريب.

– فلنشتم الهواء، فى غيبوبة الطباق،

ولنعجب بالآثار،

ولتناقش آخر الأحداث،

ولنضبط ساعاتنا على الساعات العامة

ثم نجلس نصف ساعة ونحتسى جعتنا.

(٢)

أما والليلج الآن فى ازدهار

إن ثمة إصيصاً من الليلج فى غرفتها

وإنها لتثنى واحدة بين أصابعها إذ تتحدث.

«أواه، يا صديقى، أنت لا تعلم، أنت لا تعلم،

ما الحياة، أنت الذى تمسكها بين يديك»؛

(وهى تثنى سيقان الليلج فى بطاء)

«إنك لتتركها تنساب منك، إنك لتتركها تنساب،

والشباب قاس، ولا يعرف الندم

وهو يبتسم من المواقف التى يقصر عن فهمها».

وأبتسم، بطبيعة الحال،

وأمضى فى احتساء الشاي،

(ومع ذلك فكلما أقبلت هذه الأصائل من أبريل، وهى التى تسترجع على نحو ما

(ذكرى) حياتى الدفينة، وباريس فى الربيع

فإنى أحس سلاماً لا حد له، وأجد العالم

رائعاً وشاباً، رغم كل شىء».

ويعود الصوت كالنشاز العنيد
لقيثارة محطمة ذات أصيل من أغسطس:
«إنى لواقعة دائماً من أنك تفهم
مشاعري، واثقة دائماً من أنك تشعر،
واقعة من أنك ستمد يدك عبر الهوة.
ألا إنك لا تتعلم، إنك بلا كعب أخيل
لسوف تمضى فى طريقك وعندما تتم لك الغلبة
يمكنك أن تقول: عند هذه المرحلة أخفق كثيرون.
لكن ماذا أملك، ماذا أملك، يا صديقى،
كيما أقدمه لك، ما الذى يمكن أن تتلقاه منى؟
لا شىء سوى الصداقة وعطف
إنسانة على وشك أن تبلغ نهاية رحلتها.
«لسوف أجلس هنا، أقدم الشاى إلى الأصدقاء . . . »

إنى أخذ قبعتى، إذ كيف يمكننى أن أكفر فى جبن
عما قالت له لى؟
لسوف تريننى أى صبح فى المنتزه
أقرأ الفكاهيات وصفحة الرياضة.
وألاحظ على وجه الخصوص
كونتيسة إنجليزية تظهر على خشبة المسرح.
ويونانياً قتل فى رقصة بولندية،

ومختلساً آخر من بنك وقد اعترف.
إنى لأبقى ملامحى على ما هى عليه،
وأظل مالكا زمام نفسى
اللهم إلا إذا كان ثمة بيانو فى الشارع، ألياً ومتعباً
يردد أغنية شعبية مستهلكة
مع رائحة السنابل البرية عبر الحديقة.
يستعيد ذكرى ما قد اشتهاه الآخرون.
أفتري هذه الأفكار خطأ أم صواباً؟

(٣)

أمسية أكتوبر تحط على الأرض، راجعة شأنها دوماً
اللهم إلا أنها تحمل إلى إحساساً طفيفاً بالقلق
إنى أرتقى الدرجات وأدير مقبض الباب
شاعراً وكأنما صعدت على يدى وركبتى.
«وهكذا فأنت مسافر إلى الخارج؛ متى تعود؟
لكن هذا سؤال لا طائل تحته.
إنك لا تكاد تعلم متى تعود،
ولسوف تجد الكثير الذى تتعلمه».
وابتسامتى تسقط متناقلة بين الطرفين.
«لعلك بمستطيع أن تكتب إلى»،
وتثور حميا امتلاكى نفسى ثانية من الزمان،
هذا ما قد قدرته.
«لقد صرت أتعجب كثيراً فى الفترة الأخيرة

(لكن بداياتنا لا تعرف نهاياتنا قط!)

لماذا لم نغدُ أصدقاءً.

وأشعر كمن يبتسم، حتى إذا هو استدار لاحظ،
بغثة، تعبير وجهه في مرآة.

وينحل امتلاكى زمام نفسى، إننا حقاً فى الظلام.

«ذلك ما قاله كل إنسان، كل أصدقائنا

كانوا جميعاً على ثقة من أن مال مشاعرنا لا بد وأن يكون التقارب

غاية التقارب! وأنا نفسى لا أكاد أستطيع فهماً.

لنترك الأمر الآن للقدر.

ولسوف تكتب إلى على أية حال.

ربما لم يكن الألوان قد فات.

لسوف أجلس هنا، أقدم الشاى إلى الأصدقاء».

ولا بد لى من أن أستعير كل هيئة متغيرة

كيما أجد تعبيراً . . أن أرقص، أرقص

كدُّبٌ راقص،

وأصرخ كبيغاء، وأثرثر كقرد.

فلنشم الهواء، فى غيبوبة الطباق –

حسنًا! وماذا لو أنها ماتت ذات أصيل،

أصيل رمادى داخن، مساؤه أصفر ووردى؛

لو أنها ماتت تاركة إياى جالساً والقلم فى يدي

والدخان يهبط من فوق سطوح المنازل؛
شاكاً، برهة من الزمان
لا أدري بم أحس وما إذا كنت فاهماً
وما إذا كان الأمر حكيماً أو طائشاً، متأخراً أو قبل أوانه . . .
ألم تكن بحيث تكون الظافرة، رغم كل شيء؟
إن هذه الموسيقى ناجحة «عند النهاية»
إذ نتحدث الآن عن الموت – أو تراه سيكون من حقى أن أبتسم؟

عنوان القصيدة صدى لرواية «صورة سيدة» (١٨٨١) للروائي هنرى جيمز.
هذه شذرة من حوار فى مسرحية «يهودى مالطة» (الفصل الرابع، المنظر الأول)
للكاتب المسرحى الإنجليزى كرسطوفر مارلو (١٥٦٤ – ١٥٩٣)
قبر جوليت : إشارة إلى مسرحية «روميو وجوليت» لشكسبير.
«المقدمات»: مجموعة من قطع البيانو للموسيقار البولندى فردريك شوبان (١٨١٠ – ١٨٤٩).
«حياتى الدفينة»: للشاعر والناقد الانجليزى ماثيو أرنولد (١٨٢٢ – ١٨٨٨)
قصيدة عنوانها «الحياة الدفينة».

رابسوديا فى ليلة عاصفة

الساعة الثانية عشرة.
على طول امتدادات الشارع
وقد قام فى تركيبة قمرية،
يهمس رقى قمرية
تنوب أراضى الذاكرة
وكل علاقاتها الواضحة،
وتقسيماتها ودقائقها،
إن كل مصباح شارع أمر به
يخفق مثل طيلة قدرية،
ومن خلال فراغات الظلمة
يهز منتصف الليل الذاكرة
مثلاً يهز مجنون زهرة جيرانيوم ميتة

الساعة الواحدة والنصف،
قد فأفاً مصباح الشارع،
قد تمت مصباح الشارع،
قد قال مصباح الشارع: «انظر إلى تلك المرأة
التي تتردد إزاءك فى ضوء الباب
وهو ينفرج عنها مثل تقطبية.
إنك لترى حافة ثوبها
ممزقاً تلوثه الرمال،

وانك لترى ركن عينها
يتلوى مثل دبوس معوج»

الذاكرة تلفظ على الشاطئ
حشداً من الأشياء الملتوية؛
غصناً ملتوياً على الشاطئ
وقد تاكل، والتمع
كأنما العالم قد تخطى
عن سر هيكله العظمى،
متصلاً أبيض.

نابض مكسور في فناء مصنع،
صدأ يتعلق بالشكل الذى تركته القوة
صلباً ملتوياً على أهبة الانقصاص.

الساعة الثانية والنصف،
قد قال مصباح الشارع،
«لاحظ القطعة التى تبسط جسدها فى الميزاب،
وتمد لسانها

وتلتهم قطعة من الزيت الزنخ.
كذلك امتدت يدا الطفل، (بحركة) آلية،
وأودعت الجيب لعبة كانت تجرى على طول الرصيف.
ما استطعت أن أرى شيئاً خلف عين ذلك الطفل.
لقد أبصرت عيوناً فى الشارع
تحاول أن تنفذ خلال المصاريع المضاعة،

ولقد قبض سرطان فى بركة، ذات أصيل،
سرطان عجوز نو كلابات على ظهره،
قبض على طرف عصا مددتها له.

الساعة الثالثة والنصف،

قد فاقاً المصباح،
قد تمت المصباح فى الظلام.
قد همهم المصباح:
«انظر إلى القمر،

La lune ne garde aucune rancune

إن القمر لا يحمل ضغناً لأحد،
إنه يغمز بعين كيلة،
إنه يبتسم فى الأركان.
إنه يسوى شعر العشب.
لقد فقد القمر ذاكرته.
إن جدرياً ممتقع اللون يشقق وجهه،
وإن يده لتلوى زهرة من ورق،
يفوح منها ربح التراب وماء الكولونيا، eau de cologne
إنه لوحيد
مع كل الروائح الليلية القديمة
التي تمر بذهنه وتمر.
إن الذكرى تأتي
ذكرى أزهار الجيرانيوم اليابسة التي لا تشرق عليها الشمس
والغبار فى الشقوق،

وروائح القسطل فى الشوارع،
والروائح الأنتوية فى الغرف المسدلة المصاريع،
والسجائر فى الممرات
وروائح الكوكتيل فى الحانات.

لقد قال المصباح،
«الساعة الرابعة،
ها هو ذا الرقم على الباب.
الذاكرة!

إن المفتاح معك،
المصباح الصغير ينشر حلقة على الدرج.
فاصعد.

إن الفراش مفتوح، وفرشاة الأسنان معلقة على الحائط،
فضع حذاءك لدى الباب، ونم، واستعد للحياة».

آخر طعنة للسكين.

كثير من صور هذه القصيدة: مصابيح الشارع، والمرأة التى تتردد فى ضوء
الباب، والروائح، والذكريات مأخوذة من رواية «بابو دى مونتبارناس» (١٨٩٨) للروائى
الفرنسى شارل لوى فيليب، وقد كتب إليوت مقدمة لها.

«إن القمر لا يحمل ضغناً لأحد»: إشارة إلى قول الشاعر الفرنسى جول لا فوج
فى قصيدته «شكوى ذلك القمر الجميل»: «انظر، هناك يمكننا أن نرى تلك الشابة
الجميلة: القمر. لا يجب أن نحمل أى ضغن».

جيرونتيون

لست بالشاب، ولا بالشيخ
وإنما كانت إغفاءة عقب العشاء
حلمت فيها بهما معاً

هأنذا، رجل عجوز فى شهر جاف،
إن غلاماً يقرأ لى، وأنا أنتظر المطر.
ما كنت قط لدى البوابات الساخنة
ولا أنا حاربت تحت وابل المطر الدفىء
وقد غاصت ركبتاى فى المستنقع الملح، أرفع سيفاً،
يلدغنى الذباب.
إن دارى قد دب إليها البلى،
واليهودى يجلس القرفصاء على قاعدة النافذة، مالك البيت،
وقد تسلمه أبواه فى بعض حانات estaminet أنتويرب،
وعلت جلده البثور فى بروكسل، ورتقت خروق جلده ، ثم قشرت ، فى لندن.
إن العنزة تسعل ، ليلاً فى الحقل هناك،
صخور، وطحالب، وسيدوم، وحديد، وبران.
إن المرأة ترعى المطبخ، وتضع الشاى،
وتعطس فى المساء، وتخز النار النكدة المدممة.
وأنا رجل عجوز،
ذهن بليد بين فراغات تهب فيها الرياح.

إن الآيات تحمل على محمل العجائب. «نريد أن نرى منك آية!»
الكلمة داخل كلمة، عاجزة عن أن تقوه بكلمة
وقد لفها الظلام فى قماطه. وفى مقتبل العام
جاء المسيح النمر

فى شهر مايو الفاسد، قرانيا وكستناء، وزمزيق مزدهر،
كى يؤكل، كى يقسم، كى يشرب
بين الهمسات، بواسطة مستر سيلفرو
بيدين حانيتين، فى ليموج
وهو الذى ظل يتمشى طوال الليلة فى الغرفة المجاورة،
بواسطة هاكاجاوا، إذ ينحنى بين (لوحات) تيتيان،
بواسطة مدام دى تورنكيست، فى الغرفة المظلمة
إذ تنقل الشموع، والأنسة فون كولب
التي استدارت فى الصلاة، وأحدى يديها على الباب.
وشائع فارغة
تنسج الرياح. وأنا لا أرى أشباحاً،
رجل عجوز فى بيت تسرى فيه الرياح
تحت مقبض ريحى.

أما وقد عرفت هذا، فأى عفو يرتجى؟ الآن تفكر
إن للتاريخ كثيراً من الممرات الماكرة، والردهات
والمخارج الملفوفة، إنه يخدعنا بالمطامح الهامسة،

ويوجهنا بالباطيل. الآن تفكر
إنه يعطينا حين يكون انتباهنا مشتتاً
وإن ما يعطيه، ليعطى فى غمرة ارتباكات زلقة
حتى ليقتل العطاء التوق إليه جوعاً: يعطى بعد فوات الأوان
ما لا يؤمن به أحد، أو لئن ظل مؤمناً به،
ففى الذاكرة فقط، عاطفة أعيد النظر فيها. يعطى سريعاً
الأيدي الواهنة ما يتجه الظن إلى أنه يمكن الاستغناء عنه
إلى أن يولد الرفض خوفاً. تفكر
لا الخوف ولا الشجاعة بمفتدينا. إن الرذائل الشاذة
تولد فى كنف بطولتنا. والفضائل
قد فرضتها علينا جرائمنا الوقحة فرضاً
هذه الدموع تتساقط من شجرة الغضب.

النمر يقفز فى العام الجديد. إيانا يلتهم. تفكر أخيراً
إننا لم نصل إلى نتيجة، عندما
أتصلب فى بيت بالإيجار. تفكر أخيراً
إنى لم أقم بهذا العرض اعتباطاً
ولم يكن بأى إيعاز
من الشياطين الخفية.

فلألقينك على هذا مخلصاً.
أنا الذى كنت قريباً من قلبك قد نقلت من هناك

كيما أفقد الجمال فى غمرة الرعب، والرعب فى غمرة التحقيق.
لقد فقدت عاطفتى: إذ ما حاجتى إلى الاحتفاظ بها
ما دام كل ما يحتفظ به لابد أن يذنس؟
لقد فقدت بصرى، وسمعى، وذوقى ولسى:
فكيف يتسنى لى استخدامها كيما أزداد منك اقتراباً؟

هذا وألف ترو صغير
يطيل من أمد ربح بحرانه البارد،
ويستثير الغشاء، حين يكون الحس قد برد،
بالصلصة اللاذعة، ويزيد التنوع
فى متاهة من المرايا. ترى ما عسى العنكبوت أن يفعل،
أيوخر عملياته، أنتباطاً السوسة؟
إن دى بيلهاش، وفرسكا، ومسز كامل، قد داروا
وراء دائرة الدب القطبى المرتجفة
فى ذرات محطمة. نورس إزاء الرياح، فى المضائق الريحية
لجزيرة بل، أو يجرى على الهودن،
ريش أبيض بين الجليد، والخليج يطالب،
ورجل عجوز تدفعه الرياح التجارية
إلى ركن نائم.

مستأجرو المنزل،
أفكار مخ جاف فى فصل جاف.

جيرونتيون: باليونانية: رجل عجوز ضئيل.

هذه الأبيات مأخوذة من كلام الدوق لكلاوديو الشاب المحكوم عليه بالإعدام فى مسرحية «دقة بدقة» (الفصل الثالث، المنظر الأول) لشكسبير.

هذان البيتان مستمدان من كتاب عن «إيوارد فتزجرالد» (١٩٠٥) لمؤلفه أ. بنسون حيث يوصف الشاعر - مترجم رباعيات الخيام - بأنه «فى فصل جاف، عجوز وأعمى، يقرأ له صبى ريفى. وهو يتوق إلى المطر» (ص ١٤٢).

«البوابات الساخنة»: ترجمة حرفية لكلمة ثرمبولاي اليونانية، وهى مضيق بين شمال اليونان ووسطها حدثت فيه عدة مواقع.

أنتويرب وبروكسل: مدينتان فى بلجيكا.

«نريد أن نرى منك آية»: قالها القريسيون غير المؤمنين للمسيح طالبين منه أن يثبت ألوهيته باجتراح معجزة: «يا معلم نريد أن نرى منك آية» (إنجيل متى: إصحاح ١٢، آية ٣٨) فأجابهم المسيح: «جيل شرير وفاسق يطلب آية ولا تعطى له آية» (نفس الإصحاح، آية ٣٩).

الكلمة (اللوغوس): مستوحاة من موعظة فى عيد الميلاد ألقاها الأسقف لانسوت أندروز (١٥٥٥ - ١٦٢٦) أمام الملك جيمز الأول فى يوم عيد الميلاد ١٦١٨.

المسيح النمر: فى قصيدة «النمر» للشاعر الإنجليزى وإيم بليك (١٧٥٧ - ١٨٢٧) تتجلى صفات الله من قوة وغضب، ورحمة ورفق، فى خلقه النمر والحمل.

هذه إشارة إلى قطعة واردة فى كتاب «تربية هنرى آدمز» (١٩١٨) للمفكر الأمريكى هنرى آدمز.

ليموج: بلدة فرنسية مشهورة بصناعة الخزف.

تيتان: رسام من البندقية مات فى ١٥٧٦.

إشارة إلى كلمات أيوب: «أيامى أسرع من الوشيعة وتنتهى بغير رجاء. أذكر أن حياتى إنما هى ريح وعينى لا تعود ترى خيراً» (سفر «أيوب» إصحاح ٧، آيات ٦ - ٧).

إشارة إلى قول الكاتب المسرحى الإليزابيثى توماس ميدلتون (١٥٨٠ - ١٦٢٧) فى مسرحية «البديل»: «أنا الذى كنت من دمك قد نزعنت عنك» (الفصل الخامس، المنظر الثالث).

«الردهات الملفوفة»: ربما تكون هذه إشارة إلى الممر البولندى، وهو قطعة أرض نُزعت من ألمانيا بموجب معاهدة فرساي التى وقّعت فى يونيو ١٩١٩.

ربما تكون هذه النظرة إلى التاريخ مستوحاة من كتاب «تربية هنرى آدمز».

«شجرة الغضب»: ربما كانت هذه إشارة إلى «شجرة معرفة الخير والشر» فى سفر «التكوين».

«متاهة من المرايا»: يعتمد بعض الشهبانين إلى ترتيب مرايا غرفته على نحو يمكنه من رؤية نفسه وهو يمارس الحب من عدة زوايا. وربما كانت هنا إشارة إلى مسرحية بن جونسون «السيمبائى» (١٦١٢) الفصل الثانى، المنظر الأول.

هنا إشارة إلى مسرحية «بوسى دامبوا» للكاتب المسرحى الإليزابيثى جورج تشابمان (١٥٥٩ - ١٦٣٤).

جزيرة بل: جزيرة فى شمال الأطلنطى.

الهورن: رأس هورن فى أقصى جنوب أمريكا اللاتينية.

الخليج: أى تيار الخليج فى شمال الأطلنطى.

بربانك بنسخة من (دليل) بديكر

بليشتين بسيجار

Tra - la - la - la - laire

ترا - لا - لا - لا - لا - لاير

Nil nisi divinum stabile est; caetera fumus

لا شيء يبقى إلا إذا كان مقدساً، أما الباقي فكله دخان - توقف الجندول، وكان القصر القديم هنالك، ما أطف ألوانه الرمادية والوردية! معزى وقرود، يمثل هذا الشعر أيضاً! - وهكذا مرت الكونتيسة حتى وصلت إلى المنتزه الصغير، حيث قدمت إليها نيوبي صندوقاً، ومن ثم كان الرحيل.

قد عبر بربانك جسراً صغيراً

حيث ينزل في فندق صغير،

وما لبثت الأميرة فوليوبايين أن وصلت،

فصارا معاً، وسقط.

إن موسيقى جنازية تحت البحر

قد سرت نحو البحر مع ناقوس النعى

في بطء: الرب هرقل

قد تخطى عنه، ذاك الذي أحبه حباً صادقاً.

إن الجياد، تحت محور العجلات

تضرب الفجر من إيستريا

بأقدام مستوية. وإن قاربها المفلق

قد توجه على صفحة المياه طوال النهار.

لكن طريقة بليشتين كانت هذه أو تلك:
انحناء مقوسة للركبتين
والمرفقين، وقد انبسطت راحتا اليد،
إنه سامىٌ من فينا وشيكاغو.

إن عينا خابية جاحظة
تحقق من طين الأوالى
ناظرة إلى منظور من رسم كاناليتو
نهاية الشمعة الداخنة للزمان

تخبو. فى مبنى الريالتو ذات مرة.
إن الجرذان تحت الأكوام.
واليهودى تحت مستوى النوع.
المال فى الفراء. البحار يبتسم،

إن الأميرة فوليوبايين تمد
يداً عجفاء، زرقاء الأظافر، مسلوقة
كيما ترتقى درج المياه. أنيروا، أنيروا،
إنها لترفه عن سير فرديناند.

كلين. ترى من الذى قص أجنحة الأسد
وسلخ كفه وقشر مخالبه؟
ذاك ما جال بذهن بريانك، إذ يتأمل
أنقاض الزمان، والقوانين السبعة.

بديكر: مؤلف دليل سياحي مشهور.

بليشتين: اسم يهودى - ألماني، ربما كان إليوت قد رآه يعلو محلاً في شارع التيمز الأعلى بلندن.

«ترا . . لاير»: مستوحى من البيت الأول من قصيدة «على الأهوار» وهي واحدة من مجموعة عنوانها «تتويحات على كرنفال البندقية» للشاعر الفرنسى تيوفيل جوتييه (١٨١١ - ١٨٧٢).

«توقف الجنول»: نتفة من الفصل الأول من رواية «أوراق أسبرن» (١٨٨٨) لهنرى جيمز.

«معزى وقرود»: من كلام عطيل فى مسرحية شكسبير (الفصل الرابع، المنظر الأول) وأغلب أحداثها تجرى فى مدينة البندقية.

«بمثل هذا الشعر أيضاً»: من قصيدة «توكاتا من تأليف جالوبى» للشاعر الإنجليزى روبرت براوننج (١٨١٢ - ١٨٨٩).

«وهكذا مرت الكونتيسة»: من التوجيهات المسرحية التى تنتهى بها مسرحية «تسليه أليس» للكاتب المسرحى الإنجليزى جون مارستون (١٥٧٥ - ١٦٣٤).

تحويل لقول الشاعر الإنجليزى تنسون فى قصيدته «الشقيقات»: «كانا معاً، فسقطت».

«موسيقى جنازية»: وردت هذه العبارة فى قصيدة شكسبير «العنقاء واليمامة» وهى مرثية لموت الحب والإخلاص.

هنا إشارة إلى مسرحية شكسبير «أنطونى وكليوباترا» (الفصل الرابع، المنظر الثالث).

تشير هذه الأبيات إلى شروق الشمس. فمن مدينة البندقية تشرق فوق جزيرة إيستريا نحو الشرق وعبر البحر الأدرياتيكي. وفى الأساطير الكلاسية، كانت الشمس تصور على شكل مركبة تجرها الجياد عبر السماء. وعبارة «تضرب . . بأقدام مستوية» مستوحاة من أناشيد هوراس (الأنشودة الأولى). وهناك إشارة أخرى إلى مسرحية «أنطونيو وماتيلدا» للكاتب المسرحى الإنجليزى جون مارستون (١٥٧٥ - ١٦٣٤) التى

تدور أحداثها فى البندقية (الجزء الثانى من المسرحية، الفصل الأول، المنظر الأول).
ومركبة الشمس وجيادها المرسومة على الأبواب البرونزية المنحوتة لكاتدرائية القديس
مرقس بمدينة البندقية.

إشارة إلى وصف إنوباريس لقارب كليوباترا فى مسرحية «أنطونى وكليوباترا»
(الفصل الثانى، المنظر الثانى).

«طين الأوالى»: أبسط صور المادة الحية.

أنطونيو كانالى (كاناليتو) (١٦٩٧ – ١٧٦٨) رسام إيطالى اشتهر برسومه
لقنوات البندقية.

الريالتو: مبنى قديم فى البندقية كانت تبرم فيه الصفقات المالية والتجارية. وقد
ذكره شيلوك فى مسرحية شكسبير «تاجر البندقية» (الفصل الأول، المنظر الثالث).

«أنيروا أنيروا»: قالها براباتتيو فى مسرحية شكسبير «عطيل» حين اكتشف فرار
ابنته دزدومونا مع المغربى.

«أجنحة الأسد»: كان الأسد المجنح رمزاً لجمهورية البندقية.

«يتأمل أنقاض الزمان»: انظر قول اللورد بيرون (١٧٨٨ – ١٨٢٤) فى قصيدته
«حجة تشايلد هارولد» (الكتاب الرابع، المقطوعة ٢٥): «يتأمل بين الاضمحلال، ويقف
طللاً بين الأطلال».

«القوانين السبعة»: ربما كانت هذه إشارة إلى مبادئ المعمار السبعة التى ذكرها
الناقد الإنجليزى جون رسكن (١٨١٩ – ١٩٠٠) فى كتابه «مصاييح العمارة السبعة».

سوينى منتصباً

«والأشجار من حولي

دعوا الجفاف يدب إليها وتتساقط عنها الأوراق، دعوا الصخور

تئن مع اصطخاب الموج المستمر، ومن ورائي

فليصر كل شيء قفراً. انظرن أيتها الفتيات!»

فلترسمن لي شطاً كهفياً قاحلاً

ملقى به في السيكلاديز التي لا تعرف السكون

ارسمن لي الصخور العارية المتعرجة

تواجهها البحار الكاشرة عن أنيابها العاوية

اكشفن لي عن إيولس في علاه

إذ يستعرض العواصف الثائرة

التي تعقد شعر أريادن

وتنفخ بالسرعة الأشربة المنقوض عهدا.

إن الصباح يحرك الأقدام والأيدي

(ناوسيكاً وبوليفيم).

إيماءة الأورانج أوتان

تنهض من تحت الأغطية بين البخار.

إن هذا الجذر الذابل لعقد الشعر
قد شق من تحت وشخب بالأعين،
هذا الفم البيضاوى تخرج منه الأسنان:
الحركة المنجلية من الفخدين

تتطوى إلى أعلى عند الركبتين
ثم تستقيم من الكعب إلى الردف
دافعة هيكل السرير
وقابضة على كيس الوسادة.

انتصب سوينى قائماً ليحلق
أكرش وردياً من قفاه إلى جذعه،
إنه يعرف المزاج الأنثوى.
ويمسح غسالة الصابون من حول وجهه.

(إن الظل المتطاوّل للانسان
هو التاريخ، كما قال إمرسون
الذى لم ير ظل
سوينى مفرشداً فى الشمس).

يختبر الموسيقى على ساقه
منتظراً إلى أن تنكمش الصرخة.

والمصابة بالصرع على الفراش
تميل إلى الوراء، قابضة على الجنين.

إن سيدات الردهة
يجدن أنفسهن وقد زُجَّ بهن وافتضحن،
فَيُشْهَدْنَ الناس على مبادئهن
وينعين قلة الذوق.

وإذ تلاحظ أن تلك الهستريا
يمكن بسهولة أن يساء فهمها،
تلمع مسر تيرنر
إلى أن هذا لا يفيد البيت في شيء.

ولكن نوريس، وقد خرجت ملتفة من الحمام،
تدخل على قدمين عريضتين،
جالبة معها كربونات النشادر
وكوباً من البراندى.

فى هذا العنوان إشارة جنسية. وأصل شخصية سوينى (الذى يظهر فى عدد من قصائد إليوت) ملاكم تقاعد وفتح مشرباً.

هذه الأبيات مأخوذة من مسرحية «مأساة الفتاة» (الفصل الثانى، المنظر الثانى) للكاتبين المسرحيين الإنجليزيين فرانسيس بومونت (١٥٨٤ - ١٦١٦) وجون فلتشر (١٥٧٩ - ١٦٢٥).

هذه الكلمات مستوحاة من كلمات البطلة اسباتيا فى المسرحية المذكورة آنفاً.

السايكلادين: مجموعة جزر فى بحر إيجه.

ايولوس: إله الرياح عند اليونان.

أريادنى: فى الأساطير الإغريقية ابنة مينوس ملك كريت. أحبت ثيسسيوس وساعدته على أن يتلمس طريقه فى اللابيرنث ويخرج منه بعد أن قتل المينوتور.

«الأشعة المنقوض عهدا»: عندما أبحر ثيسسيوس من أثينا للقضاء على المينوتور كانت سفينته تحمل أشعة سوداء. وكان قد اتفق على أن يغير لونها إذا عاد مظفراً. ولكن غاب عنه ذلك، فى عودته ظافراً، فما إن رأى أبوه الملك ذلك حتى انتحر.

ناوسيكاء: فى الأساطير الإغريقية ابنة الملك ألكينوس فى جزيرة سكيريا. أكرمت وفادة يوليسيز (أوديسيوس) الذى جنحت سفينته على جزيرة أبيها. وردت قصتها فى «أوديسية» هوميروس.

بولوفيم: فى أوديسية هوميروس زعيم الكوكيلوبس ، وهم جنس من العمالقة أكلة البشر لهم عين واحدة فى جبينهم. وقد فقأ له أوديسيوس عينه.

إشارة ساخرة إلى قول الكاتب الأمريكى إمرسن فى مقالته «الاعتماد على النفس»: «المؤسسة هى الظل المتطاوّل لرجل واحد» و«ينحل كل التاريخ ، على نحو بالغ اليسر، إلى سيرة بضع أشخاص أقوياء متحمسين».

بيضبة للطهو

En l'an trantiesme de mon aage
Que toutes mes hontes j'ay beues

فى العام الثلاثين من عمرى، عندما كنت قد احتسيت كل عارى.

قد جلستُ بييت منتصبه فى كرسيتها
على غير مبعده من مجلسى،
وصور ومناظر كليات أوكسفورد
على المائدة إلى جوار التطريز.

صور شمسية على ألواح معدنية وصور مظلة،
لجدها وخالات خالات خالاتها،
وقد قامت على رف المدفأة.
دعوة إلى الرقص .

لن يعوزنى الشرف فى السماء
وإنما سألتقى بسير فيليب سيدنى
ولأتحدث إلى كوريولانوس
والى أبطال آخرين من ذلك الطراز.

لن أتوق إلى تكوين رأس مال فى السماء
وإنما سألتقى بسير ألفرد موند.

وانضطجعن معاً، وقد لفنا
صك مالى أرباحه خمسة فى المائة.

لن أتوق إلى الرفقة فى السماء،
ولأخذن من لوكريشيا بورجيا لى عروساً،
ولأجدن فى نوادرها من الطرافة
ما لا تستطيع تجارب بيت أن تقدمه لى.
لن أتوق إلى بيت فى السماء:
فلسوف تكون مدام بلافاتسكى لى مرشدة
وفى الغشيات السبع المقدسة،
لتقودن بيكاردا دى دوناتى خطاى.

لكن أين تراه يكون العالم الذى اشتريته بينس
كيما أكل مع بيبيت خلف الحاجز؟
إن الكناسين الحمر العيون يزحفون
من كنتش تاون وجولدرز جرین.

ترى أين عساها تكون العقبان والأبواق؟

قد ووريت تحت ثلوب الألب العميقة.
فوق الكعك المطلقى زبدًا والعجائن.
وإن جموعاً تنوح تنوح
تغيب فى مائة مطعم شعبى رخيص.

بيضة للطهو: هي البيضة التي بدأت تفسد.

«فى العام الثلاثين»: من قصيدة «العهد الأكبر» للشاعر الفرنسى فرانسوا فيون (١٤٣١ - ١٤٦٣) حيث يستعرض الشاعر ماضيه الملى بالخطايا.

بييت: ربما يكون اسم تدليل. وقد اختلف الشراح فى تفسير شخصيتها فمن قائل إنها حبيبة للمتكم فى شبابه، أو مربيته القديمة، إلخ . .

«دعوة إلى الرقص»: هناك عدة أغان وقطع موسيقية للبيانو من القرن التاسع عشر تحمل هذا العنوان، وأشهرها قطعة من تأليف فيبر.

«لن يعوزنى الشرف فى السماء»: إشارة إلى قول داود فى سفر «المزامير» (مزمور ٢٣، آية ١): «الرب راعى فلا يعوزنى شىء».

سير فيليب سيدنى (١٥٥٤ - ١٥٨٦): نموذج الشرف والشهامة فى العصر الإليزابيثى. كان سيداً كاملاً: رجل بلاط وسياسى وشاعر وراعٍ للفنون وجندى.

كوريولانوس: بطل مسرحية شكسبير «كوريولانوس» وهو قائد رومانى.

سير ألفرد موند (١٨٦٨ - ١٩٣٠): رأسمالى صناعى، أسس «الصناعات الكيماوية الإمبراطورية».

لوكريشيا بورجيا: (١٤٨٠ - ١٥١٩) واحدة من بنات أسرة بورجيا الإيطالية سيئة السمعة.

مدام بلافاتسكى: هيلين بتروفنا بلافاتسكى (١٨٣١ - ١٨٩١): عالمة روحانية روسية ومتخصصة فى الفلسفة الإلهية، كانت معروفة فى انجلترا وأمريكا.

مرات التجلى أو الغشيات السبع: اصطلاح من العقائد الباطنية للفلسفة الإلهية.

بيكاردا دى نوناتى: راهبة أرغمت على نقض عهدها. تخاطب دانتي فى «الفردوس» (الأنشودة ٣، الأبيات ٢٥ - ٣٠) ثم فى الأبيات ٧٠ - ٨٧.

«خلف الحاجز»: فى بعض الأسر، خاصة فى القرن التاسع عشر، كان من المؤلف أن يتناول الأطفال بعض وجباتهم مع بقية الأسرة، ولكن على مائدة خاصة بهم، يفصلها عن الراشدين حاجز أو ستار.

كنتش تاون وجولدرز جرين: ضواح فى شمال لندن.

العُقبان: كان العُقاب أحد رموز مدينة روما.

فرس النهر

«ومتى قرئت عندكم هذه الرسالة فاجعلوها تقرأ أيضاً في كنيسة اللاودكيين»

إن فرس النهر العريض الظهر
يسترخى على بطنه فى الطين
وعلى الرغم من أنه يلوح لنا صلباً
فإنه لا يعدو أن يكون لحماً ودماً.

إن اللحم والدم ضعيفان واهنان
يتعرضان للصدمة العصبية،
أما الكنيسة الحقة فلا يمكن لها أن تنزل
لأنها مقامة على صخرة.

إن أقدام فرس النهر الضعيفة قد تخطئ
فى الإحاطة بنهايات الأشياء
أما الكنيسة الحقة فليس ثمة ما يدعوها إلى الحركة قط
كى تجمع أنصبتها.

إن فرس النهر لا يستطيع قط الوصول
إلى ثمار المانجو فوق شجرة المانجو
ولكن ثمار الرمان والخوخ
تنعش الكنيسة وراء البحار.

إن صوت فرس النهر، فى موسم الجماع،
يصدر انعطافات خشنة غريبة،
ولكننا فى كل أسبوع نسمع الكنيسة مبهجة
إذ تتحد مع الله.

نهار فرس النهر
ينقضى فى النوم، وعند الليل يصطاد،
وإن طرق الرب غامضة
ففى مستطاع الكنيسة، إذن، أن تنام وتاكل فى نفس الوقت.

لقد رأيت فرس النهر يتخذ جناحاً
صاعداً من بين أعشاب السافانا الرطبة،
وجوقة الملائكة من حوله تتغنى
بمديح الرب، فى تهليل مرتفع.

لسوف يغسله دمُ الحَمَلِ
وتحيطه الأذرع السماوية،
ولسوف يرى بين القديسين
عازفاً على قيثارة من ذهب.

لسوف يفتسل حتى يغدو فى بياض الجليل،
وتقبله كل العذراى الشهيدات،
بينما تظل الكنيسة الحقة تحت
ملفوفة فى الضباب العفن القديم.

«ومتى قرئت عندكم»: من رسالة القديس بولس الرسول إلى أهل كولوسي (أصحاح ٤ آية ٦١).

مقامة على صخرة: إشارة إلى قول المسيح لبطرس: «وأنا أقول لك أيضاً أنت بطرس وعلى هذه الصخرة أبني كنيستي» (إنجيل متى، إصحاح ١٦، آية ١٨).

«إن طرق الرب غامضة»: إشارة إلى مطلع قصيدة «الضوء يشرق من قلب الظلام» للشاعر الإنجليزي وليم كوبر (١٧٣١ - ١٨٠٠): «إن الرب يتحرك بطريقة غامضة لكي يجترح عجائبه».

«دم الحمل»: كناية عن فداء المسيح للبشرية بدمه. انظر: سفر يوحنا (إصحاح ١، آية ٢٩): «هو ذا حمل الله الذي يرفع خطية العالم» وانظر رؤيا يوحنا اللاهوتي (إصحاح ٧ آية ١٤) حيث يُوصف مختارو الله بأنهم «بيضوا ثيابهم في دم الخروف».

«لسوف يفتسل»: انظر المزمور ٥١ آية ٧: «اغسلني فأبيض أكثر من الثلج» وسفر أشعياء (إصحاح ١ آية ١٨): «إن كانت خطاياكم كالقرمز تبيض كالثلج».

همسات الخلود

كان وبستر متمكناً بالموت كثيراً

يرى الجمجمة تحت الجلد،

وكائنات بلا أثداء تحت الأرض

مالت إلى الوراء كاشرة نون شفاه.

أبصال النرجس البري بدلاً من المقل

قد حدثت من حجاج العيون!

كان يعلم أن الفكر يتعلق حول ميت الأطراف

موتراً من شهواتها وضروب بنخها.

وكان دن، فيما أظن، شخصاً آخر من هذا النوع أيضاً
لا يجد بديلاً عن الحس،
يمسك به ويقبض عليه ويتغفل فيه،
خبير بما يجاوز حدود الخبرة،

كان يعرف لوعة النخاع
وبرداء الهيكل العظمي،
وأنه ما من اتصال بمقدور البدن
يهدئ من حمى العظام.

جريشكين جميلة: وعينها الروسية
قد وضع تحتها خط بغية التاكيد،
وإن تمثالها النصفى الودود، دون مشد،
يعد بغبطة الالتهاب الرئوي.

الجفور البرازيلي الجاثم
يرغم القرد الصغير الفار
بالدفق القطى الحاذق،
وإن جريشكين لتملك منزلاً صغيراً،

إن الجفور البرازيلي الزلق
لا يستقطر في عتمته الشجرية
مثل الرائحة السنورية الزخمة

التي تصدرها جريشكين فى غرفة استقبال.

وحتى الكيانات المجردة

تطوف بسحرها،

غير أن نوعنا يدب بين الضلوع الجافة

ليبقى ميتافيزيقياتنا دافئة.

يشير عنوان هذه القصيدة إلى قصيدة «لمحات الخلود من نكريات الطفولة
الباكورة» للشاعر الإنجليزي وردزورث (١٧٧٠ - ١٨٥٠) وموضوعها فقدان البراءة فى
غمرة الخبرة.

وبستر: هو الكاتب المسرحى الإنجليزي جون وبستر (١٥٨٠ - ١٦٢٥). كان
يعالج الشهوة والعنف والموت.

«يرى الجمجمة»: إشارة إلى قول فلامينو فى مسرحية وبستر «الشيطانة البيضاء»
(الفصل ٥، المنظر ٤): «جمجمة رجل ميت تحت جنور الأزهار» وذلك حين يدخل شبح
براتشيانو حاملاً إصيص زنايق تحتها جمجمة.

«وكان دن»: هو الشاعر الإنجليزي جون دن (١٥٧٢ - ١٦٣١) ويمثل توحيد
الحساسية أو اندماج الفكر والوجدان.

صلوات المستر إليوت في صباح الأحد

انظر ، انظر يا سيدي

ها هما فراشتان بينيتان مقبلتان .

«يهودي مألقة»

أنصار كثرة النسل المختلف

متعهدو الرب الحكماء

يهيمون على وجوههم عبر زجاج النافذة

في البدء كان الكلمة.

في البدء كان الكلمة

تخلق الجنين الثاني: TO EV الواحد

وعند الدورة الشهرية لخصب الزمان

أخرج أوريجين الموهن.

رسام من المدرسة الأمبرية

قد صمم على أرضية من الجبس

هالة الرب المعمد.

البرية مشققة وسمراء

لكن من خلال الماء الشاحب الرقيق

مازالت الأقدام الرقيقة تشرق

وهناك فوق لوحة الرسام

يرى الأب والمعزى.

إن شيوخ الكنيسة السود الثياب يقتربون
من طريق التكفير عن الذنوب،
الشباب محمرّ الوجه نو بثور
يقبض على بنس التكفير عن الذنوب.

تحت البوابات التكفيرية
التي يقوم عليها ملائكة السيرافيم المحملون
حيث أرواح الأتقياء
تحترق خفية معتمة.

وعلى طول حائط الحديقة ترى النحل
الأشعر البطن يمر بين
الإبرة والمتأبر
الوظيفة المباركة للخنثى.

سوينى يتنقل من فخذ إلى فخذ
محركاً الماء فى حوض استحمامه.
وأستاذة المدارس الحاذقة
مثيرون للجدل متعددو الاهتمامات.

هذه الأبيات مأخوذة من مسرحية «يهودى مالطة» (الفصل ٤ المنظر ١) للكاتب
المسرحى الإنجليزى كرسستوفر مارلو.

«فى البدء كان الكلمة»: انظر إنجيل يوحنا إصحاح ١ آية ١: «فى البدء كان
الكلمة والكلمة كان عند الله وكان الكلمة الله».

أوريجين: (حوالى ١٨٥ - ٢٥٤م): أول دارسى اللاهوت المسيحى وأعظمهم. له

حوالى ستة آلاف كتاب وشروح مطولة على متون الأناجيل. خَصَى نفسه حتى يتفرغ للعبادة ، أو كما جاء فى إنجيل متى (إصحاح ١٩ آية ١٢): «ويوجد خصيان خصوا أنفسهم لأجل ملكوت السموات».

يصور إليوت هنا رسماً حقيقياً أو متخيلاً لتعميد المسيح، وهو من الموضوعات الأثرية فى الفن الدينى الغربى. ويصور المسيح عادة واقفاً فى بركة من الماء الضحل وإلى جانبه يوحنا المعمدان يصب الماء على رأسه من سلطانية صغيرة وفوق رأس المسيح الروح القدس على شكل حمامة، وفوق الحمامة يطل الرب من فجوة بين السحب. وقد ورد ذكر تعميد المسيح فى إنجيل متى (إصحاح ٣).

المدرسة الأمبرية: مدرسة للرسم ترتبط بمنطقة أمبريا فى إيطاليا القرن الخامس عشر. المعزى: من أسماء الروح القدس.

«خفية معتمة»: إشارة إلى قصيدة «الليل» للشاعر الإنجليزى هنرى فون (١٦٢٢ - ١٦٩٥).

سوينى بين العنادل

وا أسفاه، لقد اختَرَمَنى عميقاً جرحُ قاتلٍ

سوينى القردى الرقبة يبسط ركبتيه
تاركاً ذراعيه تتدليان ليضحك،
وخطوط حمار الوحش على طول فكه
تنتفخ على شكل زراف أبقع.

إن نواثر القمر العاصف
تنزلق غرباً نحو نهر بليت
الموت والغراب ينساقان من فوق

وسوينى يحرس البوابة المقرنة.

كوكبة الجبار المعتمة وكلب الشُّعْرى
قد احتجبا، وأخرست البحار المنحسرة،
والشخص الذى فى الرأس الأسباني
يحاول الجلوس على ركبتى سوينى

تشد وت جذب قماش المائدة
وتقلب فنجان قهوة،
حتى إذا ملت شتاتها على الأرض
تتأعبت ورفعت جوربها إلى فوق،

إن الرجل الصامت فى لباسه الجلدى الأسمر
يتمدد عند حافة النافذة ويفغر فاه،
ويدخل النادل بالبرتقال
والموز والتين وأعناب الدفيئة،

الفقارى الصامت فى لباسه الأسمر
ينكمش ويركز، وينسحب،
وإن راشيل المولودة باسم née رابينوفيتش
تمزق الأعناب بمخالب قتالة،

إنها والسيدة التى فى الرأس
موضع شك، يُظن أنهما متحالفتان،
وعلى ذلك فإن الرجل الثقيل العينين
يترك اللعبة، مظهرًا التعب،

يترك الغرفة ويعاود الظهور
خارج النافذة، منحنيًا،
وأغصان الوستاريا
ترسم تقطبية ذهبية،

إن المضيف مع شخص غير واضح المعالم
يتحدثان بمفردهما عند الباب،
والعنادل تغنى قرب
دير القلب المقدس،

ولقد تغنت داخل الغابة الدامية
عندما صرخ أجاممنون عاليًا
وتركت نخالاتها السائلة تتساقط.

ربما يكون هذا العنوان إشارة إلى قصيدة «بيانكا بين العنادل» للشاعرة
الإنجليزية إليزابيث باريت براوننج (١٨٠٦ – ١٨٦١). وكلمة «عنادل» – إلى جانب
معناها المعروف – تعنى بالعامية الإنجليزية: بغايا.

«وا أسفاه . . .»: هذه كلمات الملك أجاممنون إذ تقتله زوجته كلوتمنسترا فى مسرحية «أجاممنون» (السطر ١٣٤٣) للكاتب المسرحى الأثينى ايسخولوس (٥٢٥ - ٤٥٦ ق.م.).

«إن نواتر»: فى علم الأرصاد الجوية أن ظهور نواتر أو حلقات حول القمر ينذر باقتراب عاصفة.

نهر بليت: يقع مصبه على ساحل أمريكا الجنوبية.

الغراب: اسم كوكبة فى علم الفلك.

البوابة المقرنة: فى الأساطير الكلاسية: بوابة القرن التى تمر الأحلام الصادقة خلالها فى طريقها من العالم السفلى إلى عالم البشر. انظر «الإنياذة» لفرجيل (الكتاب السادس، البيت ٨٩٢ وما بعده) و«أوديسية» هوميروس (الكتاب ١٩، البيت ٥٥٩ وما بعده).

كوكبة الجبار (أوريون أو الصياد): كوكبة تشمل نجم كلب الشعرى (سيرىوس) وفى «الإنياذة» (الكتاب ١، البيت ٥٣٥) يشير فرجيل إلى «كوكبة الجبار الغائمة».

«دير القلب المقدس»: دير للراهبات الرومان الكاثوليك، له فروع فى أمريكا الجنوبية.

«الغابة الدامية»: ذكر إليوت أنه يقصد بها خميلة ربات الانتقام فى كولوناس. انظر : مسرحية «أوديب فى كولوناس» للكاتب المسرحى الأثينى سوفوكليس (٤٩٥ - ٤٠٦ ق.م.). وتوصف هذه الخميلة بأنها مليئة بالعنادل الصادحة.

الأرض الخراب

Nam sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi

in ampulla pender, et cum illi pueri dicerent :

respondebat illa :

For Ezra Pound

il migliot fabbro

«ذلك إنى رأيت بعينى هاتين سييل فى كوماى معلقة فى قفص،

وعندما قال لها الصبية : أى سييل، ماذا تريدان ؟ أجابتهم : «إنما أريد أن أموت»

إلى إزرا باوند

الصانع الأمهر

١ - دفن الموتى

أبريل أقسى الشهور، فهو يُنبتُ

الزنابق من الأرض الميتة، ويمزجُ

الذكرى بالرغبة، ويجعلُ

الجنورَ الخاملة تنبضُ بأقطارِ الربيع.

لقد أدفأنا الشتاء، وكسأ

الأرض بثلوج النسيان وخلف

الدرنات اليابسة تقوتُ حياة صغيرة

ولقد باغتنا الصيفُ حاطاً على ستار نبرج رسى

حاملاً معه شؤبياً من المطر، فتوقفنا فى بهو الأعمدة

وخرجنا إلى ضوء الشمس فى الهوفجارتن

وشربنا القهوة وتحدثنا ساعة من الزمان.

Bin gar keine Russin, stamm'aus Litauen, echt deutsch.

ما أنا بالروسية على الإطلاق، وإنما أنا ألمانية حقة من ليتوانيا.

وعندما كنا صغاراً، نقيم في بيت الأرشيديوك،

ابن عمي، أخذني في زلّجة،

حتى ملأني الخوف. وقال: ماري،

ماري، احكمي قبضتك عليها. ثم انزلقنا.

في الجبال يحس المرء بالحرية.

إنني أقضى شطراً طويلاً من الليل في القراءة، وأمضي جنوباً إذا جاء الشتاء.

ترى ما عسى هذه الجنور المتقبضة أن تكون، وأي الأغصان يمكن أن ينمو

من بين هذه الانقاض الحجرية؟ يا ابن الإنسان

ليس في مقدورك أن تعرف، ولا أن تحدّس، أنت لا تعرف غير

كومة من الصّور المكسورة والشمس تسفّعها،

إن الشجرة الميتة لا تعطى ظلاً والجندب لا يجلب الراحة،

والحجر اليابس لا يبعث خيراً الماء.

إن الظل الوحيد يوجد تحت هذه الصخرة الحمراء

(هلم تحت ظل هذه الصخرة الحمراء)،

ولأرينك شيئاً يباين

ظلك الذي يخطو وراءك في الصباح

أو ظلك الذي يرتفع إلى لقياك في المساء؛

سأريك الخوف في قبضة من التراب،

Frisch weht der Wind
Der Heimat zu
Mein Irisch Kind,
Wo Weilest du

عليه تهبُّ الريحُ
نحو أرضِ الوطنِ
يا طفلي الأيرلندية
أين أنتِ؟

«لقد أهديتني السنايل البرية لأول مرة منذُ عامٍ؛
وقد أطلقوا على اسم فتاة السنايل البرية»،
- وعلى الرغم من ذلك فعندما تأخرنا في العودة من حديقة السنايل البرية،
وقد امتلأ ما بين ذراعيك بها وابتل شعرك، لم يعد في مقدوري الكلام، فخفضتُ
عيني. لم أكنُ

بالحي ولا بالميت، ولم أكن أدرك شيئاً،
فقد كنتُ أنظرُ في قلب الضوء، السكون.

Oed' und leer das Meer

يباب وفارغ هو البحر.

مدام سوزوستريس العرافة الشهيرة
أصابها بردٌ شديدٌ، ومع ذلك
فهي معروفة بأنها أحكم نساء أوروبا،

قالت لى وهى تُمسِكُ مجموعةً شريرةً من ورقِ اللُّعبِ،
«هاك ورقُك»، (إنها لتمثل) البحارَ الفينيقى الغريقَ،
(وهاتان اللؤلؤتانِ كانتا عينيه. انظرا!)
وهاك بلادونا، سيدةُ الصخور،
سيدةُ المواقفِ.

وهاك حاملُ الثلاثِ هراوات، هاك العجلةُ،
وهاك التاجرُ الأعورُ، وهذه الورقةُ
الخاليةُ تمثل شيئاً يحمله فوق ظهره،
وإن فُرِضَ على ألا أراه. لستُ أرى
الرجلَ المشنوقَ. خذ حذرَكَ من الموتِ غرقاً.
إنما أرى جموعَ الناسِ، يدورون فى حلقةٍ.
شكراً. سألتكَ لو رأيتَ عزيزتى مسز اكيئون،
إلا ما قلت لها لأحملنُ إليها خريطةَ النجومِ بنفسى
على المرء أن يكون حذراً غايةَ الحذر هذه الأيام.

أيتها المدينة الوهميةُ
تحت الضبابِ البنى فى فجرٍ شتوى،
قد تدفقَ جمعُ من الناسِ على جسرِ لندن، جمعٌ كثيرٌ،
ما كنتُ أحسبُ الموتَ قد حصده هؤلاءِ الناسُ جميعاً.
شرعوا يزفرونَ ويرسلونَ التهنيداتِ القصيرةَ القليلة،
وثبتَ كلُّ منهم عينيه على قدميه.
اعتلى (هذا الجمعُ) التلَّ ثم انحدرَ إلى شارعِ الملكِ وليم

حيثُ أوقفتُ كنيسةَ القديسِ ماري ولنوثة عقربَ الساعاتِ
على الدقةِ التاسعةِ الأخيرةِ باعثةً صوتاً ميثاً.
وهناكَ لقيتُ رجلاً كنتُ أعرفهُ، فاستوقفتهُ صائحاً: «ستيتسون!
يا من كنتَ معي على السفائن في ميلاي!
أترى جثّةَ العامِ الماضي التي في حديقتك زرعُها،
بدأتْ تؤتي ثمارها؟ أترأها تُنِيعُ في هذا العام؟
» أم ترى الصقيعُ المباغتُ أقلقَ مرقدها؟
» أبقى الكلبُ بعيداً، إنه صديقُ البشر،
والأنبشُ الجثّةُ بمخالبه مرةً أخرى!
« You! Hypocrite lecteur! - mon semblable, - mon frère! »
« أهذا أنتَ أيها القارئُ المنافقُ؟ أيّ شبيهي، أيّ أخى! »

٢ . مباراة شطرنج

كان الكرسيُّ الذي اقتعدته يحكى عرشاً مصقولاً
ويلمّعُ على الرخام، وقد قامت المرأةُ
على قوائم تُطعمُها العرائشُ المزهرةُ
وأطلَّ منها كيوييد ذهبى صغيرُ
(ووارى آخر عينيه خلفَ جناحه)
فضوعفت شعلاتُ الشمعدانِ ذى السبعةِ أفرع
وراحتْ تعكسُ الضوءَ على المائدةِ إذ
ارتفع بريقُ حلّيتها للقياء،
من علب الأطلس التي سالتْ في فيضٍ غنى.

وفى قواريرِ العاجِ والزُّجاجِ الملونِ
الذى فُضَّتْ سداداته كَمَنْتْ عطورُها الصناعيةُ الغريبةُ،
ما بين أدهنةٍ ومساحيقٍ وسوائلٍ - فائتارتُ الحواسُ وبلبلتُها
وأغرقتها فى العطورِ، ولما حركها الهواءُ
المتجددُ من النافذة، تصاعدتُ
لتزيدَ من لهبِ الشمعةِ المتطاوِلِ،
ونفثتُ دخانها على السقفِ المزخرفِ
فحركتُ أنموذجَ السَّقْفِ ذى الزخارفِ الغائرةِ
وقد راحتُ أخشابُ البحرِ الكبيرةِ التى يطعمها النحاسُ الأحمرُ
تتوهجُ خضراءَ وبرتقالية، إذ حَفَّها الحجرُ الملونُ،
وراحَ الدُّخَسُ المنحوتُ يسبحُ فى الضوءِ الحزينِ.
وعلى المدفأةِ العتيقةِ كانَ الرائي يرى
وكأنما النافذةُ تطلُّ على مشهدٍ غابىٍّ
ما صارَ إليه مالُ فيلوميلا، من جرَّاء الملكِ البربرىِّ
فى إكراهه الفظِّ؛ ورغم ذلك فقد مضى العندليبُ
يملاً الصحراءَ بصوتهِ الذى لا يَنْتَمِ
وظل يتصايحُ، والدنيا لا تَنْتِ تتابعه،
«جج جج» فى قَدْرِ الأذانِ.
وتجلتُ فيما عدا ذلك جنوعُ الزَّمانِ الذابِلَةُ
على الجدرانِ، وقد راحتُ أشكالُ محمقةٍ
تبرزُ إلى الخارجِ متكئةً، لتبطِّنَ الغرفةَ المقلقةَ بالصمتِ.
قد تتأقَلْ وقعُ الأقدامِ على الدَّرَجِ.

وأما شَعْرُهَا تحتَ ضوءِ النارِ، وتحتَ الفرشاةِ،
فقد انتشرَ في نقاطٍ ناريةٍ
ولعَ في كلماتٍ، ليخلدَ بعدها إلى سكونٍ وحشيٍّ.

«إن أعصابي مرهقةٌ الليلة. أجل هي مرهقةٌ. فابقِ إلى جوارى
«هلا حدثتني». فيم أنت صامت دائماً؟ تكلم.
«فيم تفكر؟ أي تفكير هذا؟ أي تفكير؟
«أنا لا أدري قطُ فيم تفكر. ففكر».

يخيلُ إلى أنا في زقاقِ القُفْرانِ
الذي فقدَ الموتى فيه عظامهم.

«تُرى ما عسى هذه الضجة أن تكون؟»
إنها الريحُ تحتَ البابِ.
«وما عسى هذه الضجة التي تتعالى الآن أن تكون؟ ماذا تفعل الريحُ؟»
لا شيء. مرة أخرى: لا شيء تفعله.
ألا تدري شيئاً؟ ألا ترى شيئاً؟ ألا تذكرُ
شيئاً؟»

أما أنا فأذكر.

قد كانت هاتان اللؤلؤتان عينيهِ.
«أحي أنت أم ميت؟ أما من شيءٍ في رأسك؟»

ولكن

واهاً واهاً واهاً لهذه القطعة الشكسبيرية -

ما أرشقها

وما أذكأها

«تري ما عساني أفعل الآن؟ ما عساني أفعل؟»
«لأندفعن خارجاً على هذه الصورة، ولأذرعن الشارع»
«مسدل الشعر هكذا. ترى ما عسانا أن نفعل غداً؟»
«تري ما عسانا نفعل إلى الأبد؟»
«ألا فهو الماء الساخن في العاشرة»
«ولئن أمطرت، فهي العربية المغلقة في الرابعة»
«وسنلعب مباراة شطرنج»
«مطبقين عيوناً بلا أجفانٍ ومنتظرين طرقةً على الباب.»

حين سرح زوج ليل من الجيش، قلت -
دون أن أرقق من حواشي كلماتي، قلت لها بنفسى:
أسرعوا من فضلكم فقد آن الأوان.
قد آن لألبرت أن يعود أدراجه، فسو من هندامك قليلاً.
إنه لا بدّ تواق لأن يعرف كيف أنفقت المال الذي نقدك إياه
لتشتري طاقماً من الأسنان. لقد نقدك ما لا فقد شاهدته.
فلتخلعي أسنانك كلها يا ليل ولتشتري طاقماً جميلاً،
ذاك ما قاله، فبالله ما تطاوعنى نفسى على النظر إليك.

قلتُ: ولا أنا أيضاً، ففكرى فى ألبرت المسكين،
لقد قضى أربعة أعوام فى الجيش، وهو لا بد يرجو وقتاً ممتعاً،
قلتُ: لئن لم تمنحيه هذا الوقت، فسيجد من يمنحه إياه.
قالت: أواه حقاً؟ قلت: أجل هو شىء من هذا القبيل
قالت: إذن فقد علمتُ إلى من ينبغى أن أتوجه بشكرى، وهى تسددُ إلى نظرة لا
تحيدُ.

أسرعوا من فضلكم فقد آن الأوان
قلت: لئن لم يرقك الأمر فروضى نفسك على احتماله.
لئن لم يكن فى مقدورك أن تلتقطى وتختارى فذاك فى مقدور سواك
أما إذا هجرك ألبرت، فلن يكون ذلك لأن أحداً لم يلفت نظرك.
قلت: أخلق بك أن تستشعرى الخجل من منظرِكَ هذا العتيق.
(وهى لم تتجاوز بعد الحادية والثلاثين).
قالت وهى تمط وجهها مستطيلاً: أما ذاك فمما لا سبيل إليه
قالت: هى تلك الأقراص التى تناولتها، لأجهض طفلى
(كانت أمّاً لخمسة أطفال ، وقد كادت تموت يوم جورج الصغير).
قد زعم الصيدلى أنى لن ألبث أن أعود إلى حالتى الطبيعية، ولكنى ما عدت
قط كما كنت.

قلت: إنك لحمقاء على أتم ما يكون الحمق.
قلت: لئن لم يتركك ألبرت لشأنك فما هى ذى النتيجة،
ترى فيم تزوجتِ ما دمت لا تريدين أطفالاً؟
أسرعوا من فضلكم فقد آن الأوان.
ومهما يكن من أمر، فقد عاد إلى بيته ألبرت فى ذاك الأحد، وكان على المائدة

قديد ساخن،

دعوني إلى أن أشاطرهم طعام العشاء، وأن أنعم بمذاقه ساخناً -

أسرعوا من فضلكم فقد آن الأوان

أسرعوا من فضلكم فقد آن الأوان.

مساء الخير يا بيل. مساء الخير يا لو. مساء الخير يا ماي. مساء الخير.

تاتا. مساء الخير. مساء الخير.

طاب مساؤكن، أي سيداتي. طاب مساؤكن، أي سيداتي الرقيقات، طاب

مساؤكن، طاب مساؤكن.

٣ . عظة النار

قد انهارت خيمة النهر؛ ها هي ذى آخر أوراق الشجر

تتقلص كالأصابع وتغوص في الضفة المبلولة. ها هي ذى الرياح

تجتاز الأرض السمراء، دون صوت، لقد رحلت الحوريات عن المكان.

فيا نهر التيمز الرقيق، هلا تهاديت حتى أنتهى من أنشودتى.

ما عاد النهر يحمل الزجاجات الفارغة، ولا أوراق الشطائر،

ولا المناديل الحريرية، ولا صناديق الورق المقوى، ولا أعقاب السجائر

ولا أى شاهد آخر ينبئ عن ليالى الصيف. لقد رحلت الحوريات عن المكان.

ورحل معهن أصدقاؤهن، الورثة المتسكعون لمديرى المدينة؛

رحلوا، وما خلفوا وراءهم عنواناً.

قرب مياه (بحيرة) ليमान جلست ثم بكيت.

فيا نهر التيمز الرقيق، حتى أنتهى من أنشودتى ، هلا تهاديت،

هلا تهاديت يا نهر التيمز الرقيق، فما عاد صوتى جهيراً ولا حديثى طويلاً

لكنى أسمع من وراء ظهري فى نفخة باردة
خشخشة العظام، وقرقرة تتلقفها الأذان.

قد زحف فأر فى خفة بين المزروعات
وهو يجربطنه الدبقة على الضفة
التي جلست عليها أصطاد فى القناة الراكدة
ذات أمسية من أماسى الشتاء خلف مستودع الغاز
وأنا أفكر فى حطام أخى الملك
وفى وفاة أبى الملك من قبله.
أجساد بيضاء عارية على الأرض الواطئة الرطبة
وعظام ملقاة فى غرفة صغيرة ضيقة جافة على السطح،
لا يكاد يطؤها غير أقدام الفأر، بين الحول والحوّل.
لكنى ما أنفك أسمع من وراء ظهري بين الحين والحين
صوت الأبواق والمحركات التي ستعيد
سوينى إلى مسز بورتر فى الربيع.
أواه لقد تآلق القمر لامعاً على مسز بورتر
وعلى ابنتها.

إنهما تغسلان أقدامهما فى مياه الصودا.

Et O ces voix d'enfants, chantant dans la coupole!

ويا لأصوات الأطفال إذ يغنون داخل القبة!

تويت تويت تويت

جج جج جج جج جج

فى إكراهه الفظ

Tereu

أى تيرىوس

أيتها المدينة الوهمية

تحت الضباب البنى فى ظهيرة شتوية

لقد دعانى مستر أىوجندس، التاجر الأزمرى

وهو غير حلىق، وملء جيبه الزيب

والمستندات (الثلن بما فىه السيكورتاه (التأمين) والفولون - لندن)

دعانى فى فرنسية دارجة

إلى الغداء فى فندق كانون ستريت

وقضاء عطلة نهاية الأسبوع فى المتروبول.

فى الساعة البنفسجية التى ترتفع فىها الأعين والظهور

عن المكاتب، والتى تنتظر فىها الآلة البشرية

مثل عربة أجرة تخفق من الانتظار،

أنا تيرىزىاس، وإن أكن ضريراً أهتز بين حياتين،

عجوزاً ذا ثدين نساين مجعدين، أقدر على الإبصار

فى الساعة البنفسجية، ساعة المساء التى تكدّ

فى العودة للديار وترد الملاح إلى بيته من البحر

والكاتبة على الآلة الكاتبة إلى بيتها وقت تناول الشاى، إذ ترفع طعام الإفطار

عن المائدة وتشعل موقدها وتخرج الأطعمة من العلب.

لقد تدلت من النافذة على نحو ينذر بالخطر
قمصانها الآخذة في الجفاف إذ راحت آخر أشعة الشمس تمسها،
وتكومت على الديوان (فهذا فراشها ليلاً)
الجوارب، والأخفاف، والكميزولات، والمشدات.
أنا تيريزياس العجوز نو الثدين المجعدين
أنا قد فهمت المنظر، وحدثت باقيه –
قد كنت أنتظر أنا الآخر الضيف المتوقع.
هذا الشاب نو البثور يصل،
إنه كاتب صغير عند سمسار منازل، له نظرة جريئة لا تتغير،
إنه من الوضعاء الذين تستقر عليهم الثقة
مثلاً تستقر قبعة من حرير على رأس مليونير من برادفورد.
الوقت الآن ملائم، فيما يظن،
فقد انتهت الوجبة، وتملكها السأم والإرهاق،
يحاول أن يطوقها بين أحضانه
التي لا تجد مقاومة منها، إن لم تكن زاهدة فيها.
إنه ينقض عليها وقد اضطرم وحزم أمره؛
لكن يديه المستكشفتين لا تلقيان مقاومة؛
إن غروره لا يسألها استجابة له،
وإنما يرحب بما يبدو عليها من اللامبالاة.
(وأنا تيريزياس جريت ذلك كله
وتوقعت حدوثه على ذات الديوان أو الفراش؛
أنا الذي جلس تحت حائط طيبة

وشق طريقه بين أكثر الموتى ضعة).
إنه يطبع عليها قبلة أخيرة تحميتها،
ثم يتلمس طريقه، ليجد الدرج مطفأ الأنوار . . .

إنها تستدير ناظرة لحظة إلى مرآتها،
وما تكاد تشعر بعد برحيل حبيبها؛
إن ذهنها لا يدع سوى مبتور الفكر يمر به؛
«قد انتهى الأمر الآن: ويسرنى أنه انتهى».
عندما تنحنى امرأة جميلة لارتكاب حماقة
وتروح تذرع غرفتها مرة أخرى، وحدها،
فهي لا بد تسوى شعرها بأصابع آلية،
وتضع اسطوانة على الحاكى.

«لقد زحف هذا اللحن قربي على وجه المياه»
وعبر الاستراند حتى شارع الملكة فيكتوريا.
إيه أيتها المدينة أيتها المدينة، إنى لأسمع أحياناً
قرب حانة عامة فى شارع التيمز الأسفل،
همسات المندولين العذبة
والقعقة والثثرة من داخل الخان
حيث يتمدد عمال سوق السمك ساعة القيلولة: وحيث تتجلى من
جدران (كنيسة القديس) ماجنوس الشهيد
روعة لا توصف من بياض إيونيا ونضارها.

النهر ينضح
زيتاً وقاراً
الصنادل تنساق
مع المد النوار
الأشعة الحمراء
الواسعة
تتطوح على الصاري الثقيل، عكس اتجاه الريح.
الصنادل تغسل
كتل الخشب المنساقة مع التيار
وراء متناول جرينتش.
خلف جزيرة الكلاب.
ويا لالا ليا
والالا ليا لالا
إليزابيث وليستر
يجدفان
مؤخر السفينة
محارة مذهبة
حمراء وذهبية
الموج السريع
يتماوج على الضفتين

الريح الجنوبية الغربية

تحمل على التيار

صوت النواقيس

أبراج بيضاء

ويا لا ليا والا لا ليا لا لا

«مركبات الترام والأشجار المتربة.

لقد أنجبتنى (ضاحية) هايبرى. لكن (مقاطعتى) ريتشموند وكيو

قتلتانى. ولقد رفعت ركبتى فى ريتشموند

وظهرى على قاع قارب ضيق».

«قدمائى فى مورجيت، وقلبى

تحت قدمى. ولما انتهى الأمر

انتحب ووعدنى بأن يفتح «صفحة جديدة»

فلم أعلق على قوله بشيء إذ ماذا يسوؤنى؟»

«على رمال مارجيت

أستطيع أن أقيم الصلة بين لا شيء ولا شيء.

أظافر مكسورة فى أيد قذرة.

قومى. قومى المساكين الذين لا ينتظرون شيئاً».

لا لا

ثم مضيت إلى قرطاجنة

وأنا أحترق أحترق أحترق أحترق
إيه يا إلهي إنك لَتَنْتَشِلُنِي من هذا
إيه يا إلهي إنك لَتَنْتَشِلُ
أحترق

٤. الموت غرقاً

فليباس الفينيقي، الذي انصرم على موته أسبوعان،
أنسى صيحة النورس، واصطخاب البحر العميق
والخسارة والريح.
لقد نزع تيار يجرى تحت الماء
اللحم عن عظامه في همسات. وإذا نهض ثم سقط
مرت به أطوار عمره وشبابه
وهو يدخل الدوامة.
يهودياً كنت أم غير يهودي
يا من تدير العجلة وتتنظر في اتجاه الريح
تذكر فليباس، الذي كان يوماً في مثل طواك ووسامتك.

٥. ما قاله الرعد

بعد احمرار ضوء المشعل على الوجوه التي ترفض عرقاً
بعد صقيع الصمت في الحداثق

بعد العذاب فى البقاع الحجرية
الصياح والبكاء
السجن والقصر ورجع
رعد الربيع فوق الجبال القاصية
قد مات ذاك الذى كان حياً
قد متنا نحن الذين كنا ب قيد الحياة
نون كبير صبر

لا ماء هنا لا شىء سوى الصخر
الصخر ولا ماء والطريق الرملى
الطريق الذى يتعرج بين الجبال
وهى جبال من صخر ولا ماء
لو كان ثمة ماء لتوقفنا وارتوينا
لكن المرء لا يستطيع وقوفاً ولا تفكيراً بين الصخور
إن العرق ليحف وإن الأقدام لتغوص فى الرمال
لو كان ثمة ماء فقط بين الصخور
فم الجبل الميت ينفرج عن أسنان نخرها السوس ، وما عاد فى مقنورها البصاق.
ألا إن المرء لا يستطيع هنا قياماً ولا رقوداً ولا جلوساً
الصمت نفسه لا وجود له فى الجبال
بل ثمة رعد جاف قاحل لا مطر فيه
الوحدة نفسها لا وجود لها فى الجبال
بل ثمة وجوه حمراء كاشرة تقطب هازئة

من أبواب البيوت المبنية من الطين المشدوخ

لو كان ثمة ماء

ولا صخور

لو كان ثمة صخور

ومعها الماء

ماء

ينبوع

بركة بين الصخور

لو كان ثمة صوت الماء وحده

لا صوت زيز الحصاد

والأعشاب الجافة التي تشدو

بل صوت الماء فوق الصخرة

حيث يشدو الدج الناسك بين أشجار السنوبر

دريب دروب دريب دروب دروب دروب.

لكن ما من ماء

تُرى من عسى هذا الثالث الذى يسير إلى جوارك أن يكون؟

أنا لا أجد حين أحصى إلاك وإلأى معاً

لكنى حين أنظر إلى الأمام عبر الطريق الأبيض

أرى دائماً شخصاً آخر يسير إلى جوارك

منسللاً ملتحفاً وشاحاً بنياً مرتدياً قلنسوة

لست أدري أرجل هو أم امرأة

- لكن تُرى من عسى هذا الذى يسير إلى جوارك أن يكون؟
أى صوت هذا الذى يتعالى فى الهواء
إنه مهمة نحيب الأمهات
وأى أقوام هؤلاء الذين يرتدون القلائس ويحتشون
فى السهول إلى ما لا نهاية ويتعثرون فى الأرض المشدوخة
وقد حفهم الأفق المنبسط وحده
أية مدينة هذه التى تعلو الجبال
إنها تنشق وتلتئم ثم تنفجر فى الهواء البنفسجى
أبراج متساقطة
أورشليم، أثينا، الإسكندرية
فينا، لندن
وهمية (كلها).

قد أحكمت إحدى النساء بسط شعرها الأسود الطويل
وراحت تعزف موسيقى هامسة على هذه الأوتار
ولقد راحت خفافيش ذات وجوه طفلية فى الضوء البنفسجى
تصفر، وتضرب بأجنحتها
وقد دبت رُؤسها الزاحفة على أسفل حائط مسودّ
وفى الهواء انقلبت أبراج
تقرع أجراس الذكرى التى ضببت الساعة.
وهناك أصوات تغنى من الصهاريج الخاوية وناضب الآبار.
فى هذه الحفرة النخرة بين الجبال

فى ضوء القمر الشاحب، تشدو الأعشاب
فوق القبور المقلوبة، حول الهيكل
هناك هيكل خاوٍ لا يسكنه غير الرياح
بلا نوافذ وقد راح بابه يتطوح،
إن العظام اليايسة لا تؤذى أحداً.
وما كان هنالك غير ديك وقف على شرف (الجمالون)
كوكو ريكو كوكو ريكو
فى ومضة برق، ثم هبة رطبة (من الرياح)
جالبة معها المطر

غاض (نهر) الكنج ولبثت الأوراق الرخوة
تنتظر المطر، بينما راحت السحب السوداء
تتجمع، هنالك بعيداً، فوق (جبل) هيمافانت
وجثم الدغل، وقد حط عليه الصمت.
وعند ذلك تكلم الرعد

DA

Datta فلتعط، ماذا أعطينا؟
إن الدماء تهز قلبى، أى صديقى
والإقدام المخيف على استسلام لحظة من الزمان
وهو ما لا يبلغه عمر من الحكمة
بهذا، وبهذا وحده، عشنا
وهو ما لن تراه فى نعيننا

أو في الذكريات التي ينسجها العنكبوت السخى
أو تحت الأختام التي يفضها المحامى النحيل
في حجراتنا الخاوية

DA

Dayadhvam فلتتعاطف: إنى سمعت المفتاح

يدور في الباب مرة ومرة واحدة فقط
إننا نفكر في المفتاح، فكلُّ في سجنه
كلُّ يؤكد سجنه

عند حلول الليل فقط، تحيي الشائعات الأثرية
لحظةً من الزمان كوريولانوس محطماً.

DA

Damyata فلتسيطر: قد استجاب الزورق

مسروراً لليد المتمرسه بالشرع والمجداف
قد كان البحر هادئاً، وإن قلبك لخليق أن يتجاوب
في سرور، حين يدعى فيخفق طائفاً
للأيدي الموجهة

إنى جلست على الشاطئ

أصطاد، وقد ترامى السهل القاحل من ورائى
أفترانى مستطيعاً أن أنظم أراضى على الأقل؟
إن جسر لندن يتهاوى يتهاوى يتهاوى

Poi s'ascese nel foco che gli affina

Quando fiam uti chelidon

ثم غاص راجعاً إلى تلك النار التي تطهرهم
أواه أيها الخطاف، أيها الخطاف

Le Prince d'Aquitaine a la tour abolie

أمير أكويتين في البرج المحطم
هذه الشذرات قد سندت بها خرائبي
وعلى ذلك فقد غدت ملائماً لك. لقد جن هيرونيمو مرة أخرى.

Datta. Dayadhvam. Damyata.

فلتعط، فلتتعاطف، فلتسيطر.

Shantih Shantih Shantih

سلام يفوق كل عقل. سلام يفوق كل عقل. سلام يفوق كل عقل.

«ذلك انى رأيت»: كلمات قالها تريمالكيو فى قصة «ساتيركون» للكاتب الرومانى
بترونيوس (القرن الأول م). والسيبيلات فى الأساطير الإغريقية: نساء لهن القدرة على
التنبؤ. وأشهرهن عرافة كوماى.

إزرا باوند: الشاعر والناقد الأمريكى المعاصر. ولد فى ١٨٨٥ وقد ساعد إليوت
على تشذيب القصيدة واختصرها إلى شكلها الحالى.

«الصانع الأمهر»: وردت هذه العبارة فى «مطهر» دانتي (الأنشودة ٢٦ البيت
١١٧) وفيها يصف دانتي الشاعر أرنو دانيل من القرن الثانى عشر.

دفن الموتى

«أبريل أقسى الشهور»: انظر مطلع «حكايات كانتيربرى» للشاعر الإنجليزى
جيفرى تشوسر (١٣٤٣؟ - ١٤٠٠): «عندما تنهمر شأبيب أبريل العذبة». وانظر
قصيدة «مقر القس فى جرانشستر» للشاعر الإنجليزى روبرت بروك.

«تقوت حياة صغيرة»: انظر قصيدة «إلى سيداتنا: سيدات الموت» للشاعر الانجليزى جيمز تومسون (١٨٢٤ - ١٨٨٢): «على هذا النحو تقوت أمتنا الصغيرة».

«ستارنبرجرسى»: بحيرة قرب ميونيخ. وقد زار إليوت ميونيخ فى أغسطس ١٩١١ .

«الهوفجارتن»: منتزه عام فى ميونيخ.

«الصور المكسورة»: انظر سفر «حزقيال» (إصحاح ٦ آية ٦): «وتزول أصنامكم».

«هلم تحت»: سبق أن وردت هذه الأبيات فى قصيدة إليوت الباكرا «موت القديس نرجس» التى كتبت، فيما يحتمل، حوالى عام ١٩١٢ .

«إن الظل الوحيد»: انظر سفر «أشعيا» (إصحاح ٣٢ آية ٢): «ويكون إنسان كمخبأ من الريح وستارة من السيل كسواقى ماء فى مكان يابس كظل صخرة عظيمة فى أرض مُعيية».

«قبضة من التراب»: ترد هذه العبارة فى التأمل الرابع من «صلوات عن مناسبات وليدة» (١٩٦٤) للشاعر والواعظ الإنجليزى جون دن.

«السنابل البرية»: رمز انبعاث الإله فى طقوس الخصب.

«مدام سوزوستريس»: فى رواية «كروم أصفر» (١٩٢١) للروائى الإنجليزى أولدس هكسلى عرافة زائفة اسمها مدام سوزوستريس (الفصل ٢٧).

ورق اللعب: كانت أوراق التاروت المكونة من ٧٨ ورقة تستخدم فى فرنسا وإيطاليا فى القرن الرابع عشر للكشف عن الحظ.

«البحار الفينيقى»: نموذج لآلهة الخصب، كان تمثاله يُلقى فى البحر كل عام رمزاً لموت الصيف (الذى بدونه لا يمكن أن يكون بعث).

«هاتان اللؤلؤتان كانتا عينيه»: سطر من أغنية إيريل فى مسرحية شكسبير «العاصفة» (الفصل ١ المنظر ٢).

«بلادونا»: باللغة الإيطالية: سيدة جميلة. وهو اسم زهرة يُحصل منها على عقار خطر تستخدمه النساء فى توسيع إنسان العين. واسم إحدى ربات القدر الثلاث فى الأساطير الإغريقية.

«سيدة الصخور»: ربما كان إليوت يفكر هنا فى وصف الناقد الإنجليزى ولتر باتر (١٨٣٩ - ١٨٩٤) للمونايزا (الجيوكندا): «إنها أقدم من الصخور التى تجلس بينها».

«حامل الثلاث هراوات»: من شخصيات أوراق التاروت.

العجلة: هى عجلة الحظ ، وتصورُ تقلباته بالناس فى الحياة.

الرجل المشنوق: من شخصيات أوراق التاروت، يتدلى من إحدى قدميه من صليب، ويصور الإله المقتول لكى يجدد بعثه خصب الأرض وأناسها.

جسر لندن: على نهر التيمز.

شارع الملك وليم: شارع فى لندن.

كنيسة القديس مارى واثوث: كنيسة فى شارع الملك وليم بلندن.

ميلادى: اسم معركة (٢٦٠ ق.م.) فى الحرب البونية الأولى بين روما وقرطاجنة.

«أترى جثة العام الماضى»: فى طقوس الخصب القديمة كانت تماثيل الآلهة تدفن فى الحقول لتخصب الأرض.

مباراة شطرنج

هذا العنوان مستوحى من مسرحية «مباراة شطرنج» للكاتب المسرحى الإنجليزى توماس ميدلتون (١٥٨٠ - ١٦٢٧).

جج جج: فى الشعر الإليزابيثى كانت هذه هى الطريقة المألوفة لتصوير أصوات الطيور. وهى أيضاً إشارة فظة إلى العملية الجنسية.

«أسرعوا من فضلكم فقد آن الأوان»: هذا هو نداء النادل فى المشارب البريطانية حين يحين وقت الإغلاق.

«طاب مساؤكن أى سيداتى»: هذه هى كلمات أوفيليا فى مسرحية «هملت» لشكسبير (الفصل ٤ المنظر ٥).

عظة النار

عظة النار هي عظة ألقاها يوحنا ، ودعا فيها إلى التحرر من نيران الشهوة والغضب والحسد وسائر الأهواء التي تآكل البشر.

«خيمة النهر»: في سفر «أشعيا» (إصحاح ٣٣ آيات ٢٠ - ٢١) يرتبط النهر بخيمة رمزاً للحماية التي يسبغها الرب على مختاريه: «انظر صهيون مدينة أعيادنا. عيناك تريان أورشليم مسكناً مطمئناً خيمة لا تنتقل لا تُقلع أوتادها إلى الأبد وشيء من أطنابها لا ينقطع. بل هناك الرب العزيز لنا مكان أنهار وترع واسعة الشواطئ».

«قرب مياه بحيرة ليمان»: انظر «المزامير» (مزمور ١٣٧ آية ١) حيث يبكي بنو إسرائيل ذكرى منقاهم في بابل ، ويتحرقون إلى أرض الميعاد «على أنهار بابل هناك جلسنا بكينا أيضاً عندما تذكرنا صهيون». وبحيرة ليمان هو الاسم الفرنسي لبحيرة جنيف بسويسرا.

«لكني أسمع من وراء ظهري»: انظر قول الشاعر الإنجليزي أندرو مارفل في قصيدته «إلى حبيبته الخجول»: «لكني لا أفقا أسمع عند ظهري مركبة الزمان المجنحة وهي تسرع إلى قربنا».

«أى تيريوس»: هو الملك تيريوس الذي اغتصب فيلوميللا. وردت قصتهما في قصيدة «التحولات» للشاعر الروماني أوفيد. وانظر قصيدة «ألكزندر وكامبائى» للشاعر الإنجليزي جون لايلي (١٥٥٤ - ١٦٠٦): «أواه، إنما هي العندليب المغتصب. جج جج جج جج، أى تيريوس! هكذا كانت تصيح».

الأزميري: نسبة إلى ميناء أزمير في غرب تركيا، وكان قديماً من أعظم الموانئ التجارية في آسيا الصغرى.

يرى بعض الشراح أن في هذا الوصف لمستر يوجنيديس إحياء بالجنسية المثلية، ولكن إليوت نفى أن يكون هذا خاطر قد دار بذهنه.

فندق كانون ستريت: فندق ملحق بمحطة شارع كانون ستريت في مدينة لندن.

المترولوج: فندق راق فى برايتون على الساحل الجنوبى لإنجلترا يبعد عن لندن بستين ميلاً.

«فى الساعة البنفسجية»: يلوح أن هنا إشارة إلى مشهد المساء فى مطلع الأنشودة الثامنة من «مظهر» دانتى (الأبيات ١ - ٦): «كانت قد حلت الساعة التى تبعث الحنين لدى رواد البحار وتلين قلوبهم يوم أن قالوا وداعاً لأصدقائهم الأعزاء - الساعة التى ترشق بسهم المحبة قلب من يسافر لأول مرة - إذا سمع من بعيد رنين ناقوس - يبدو أنه يبكى زوال النهار» (من ترجمة د. حسن عثمان).

برادفورد: مدينة صناعية فى شمال إنجلترا أخرجت كثيراً من المليونيرات.

«وشق طريقه بين أكثر الموتى»: ربما كانت هذه إشارة إلى مشى تايرزياس فى هاديز الجحيم حيث استشاره أوديسيوس (أوديسية هوميروس، الكتاب ٢).

«الستراند»: شارع فى لندن يفضى شرقاً إلى مدينة لندن.

«شارع الملكة فيكتوريا»: شارع فى لندن قرب نهر التيمز.

«شارع التيمز الأسفل»: قرب نهر التيمز، عند جسر لندن.

«كنيسة القديس ماجنوس الشهيد»: صممها المهندس المعماري الانجليزى سير كرسطوفر رن.

«النهر ينضج»: النهر هو نهر التيمز فى لندن. وبعض تفاصيل هذا المشهد مستوحى من وصف النهر فى مطلع قصة «قلب الظلمات» (١٨٩٩) للروائى جوزيف كونراد (١٨٥٧ - ١٩٢٤).

«جزيرة الكلاب»: هى ضفة نهر التيمز فى مواجهة جرينتش.

«أبراج بيضاء»: ربما كانت الأبراج الحجرية البيضاء لبرج لندن.

«هايبى»: ضاحية سكنية فى شمال لندن.

«رتشموند وكيو»: مقاطعتان على نهر التيمز غربى لندن.

«مورجيت»: منطقة فى شرق لندن.

«رمال مارجيت»: مكان عند مصب نهر التيمز، يذهب إليه أهل لندن في عطلاتهم.

الموت غرقاً

هذا القسم شبه ترجمة لآخر سبعة أبيات من قصيدة كتبها إليوت بالفرنسية (١٩١٦ - ١٩١٧) وعنوانها «فى المطعم».

ما قاله الرعد

«بعد احمرار ضوء المشعل»: تشير هذه الأبيات إلى سلسلة أحداث القبض على المسيح، بعد خيانة يهوذا الإسخريوطى له، وقضائه ليلة من الصلاة المعذبة فى بستان جثسمانى، حتى لحظة موته. و«ضوء المشعل» إشارة إلى إنجيل يوحنا (إصحاح ١٨ آية ٣) وفيه يصف القبض على المسيح فى بستان جثسمانى ، حيث يهوذا ورؤساء الكهنة «وجاء إلى هناك بمشاعل ومصابيح وسلاح . . .» .

«السجن والقصر»: أخذ المسيح تحت الحراسة إلى قصر رئيس الكهنة حيث حُقق معه على الملأ ، قبل أن يُرسل إلى الحاكم الرومانى بيلاطس البنطى فى قاعة الحكم. «رعد الربيع»: جاء فى إنجيل متى (إصحاح ٢٧ آية ٥١) أن الأرض اهتزت عند موت المسيح.

«بسطت شعرها»: كان الشعر رمزاً للخصوبة ، وهو فى الوقت ذاته من الأضاحى التى تُقدم إلى آلهة الخصب.

«ولقد راحت خفافيش»: تحدث النسخ الوسيطة من أسطورة الكأس المقدس (كأس) يقال إنها تلقت دماء المسيح النازفة بعد صلبه، وقد خرج فرسان المائدة المستديرة، بزعامة الملك آرثر، فى طلبها. وعثر عليها أحدهم فى هيكل محفوف بالمخاطر) عن الأهوال التى كان الهيكل يمتلئ بها لاختبار شجاعة الفارس، والرؤى الكابوسية التى تشمل خفافيش ذات وجوه طفلية، تهاجمه عند اقترابه من الهيكل. ويذكر إليوت أن بعض التفاصيل الواردة هنا مستوحاة من رسم لأحد رسامى مدرسة هيرونيموس بوش، فنان القرن الخامس عشر الهولندى. وأعمال هذا الفنان غامضة سُخرية، تقدم

رؤى مروعة للجحيم وشياطينه وغواياته وعذابات. وفي الهواء انقلبت أبراج تقرر
أجراس الذكرى: هي أجراس كنائس لندن. وتذكر جسى وستون أن جرساً كان يُقرع
فى الهيكل المحفوف بالمخاطر إيذاناً بأن الفارس قد مر بمحنة منتصراً.

«الصهاريج الخاوية وناضب الآبار»: فى لغة العهد القديم أن ناضب الآبار
والصهاريج تشير إلى نضوب ينابيع الإيمان، وعبادة آلهة زائفة. انظر كلمات الرب لنبىه
«إرميا» (إصحاح ٢ آية ١٣): «لأن شعبى عمل شرين. تركونى أنا ينبوع الحياة الحية
لينقروا لأنفسهم آباراً آباراً مشقة لا تضبط ماء». وانظر كلمات سليمان الحكيم لشعبه
(«أمثال» إصحاح ٥، آية ١٥): «اشرب مياهاً من جبك ومياهاً جارية من بئر».

«ما كان هناك غير ديك»: ربما كان إليوت يشير هنا إلى المآثورات المرتبطة
بالديك. فهناك أولاً القصة الواردة فى الأناجيل: ومؤداها أن بطرس سينكر المسيح
ثلاث مرات، وعندما يصيح الديك مرتين سينخرط بطرس فى البكاء خزيًا من عاره
وجبنه. وهناك، ثانيًا، النظرة إلى الديك على أنه «بوق الصباح» أو العلامة التى تؤذن
الأشباح والأرواح بانجياب الظلمة، وضرورة عودتها إلى مقرها، وذلك مثلما اختفى
شبح أبى هملت، عند صياح الديك، فى مسرحية «هملت» لشكسبير (الفصل ١
المنظر ١).

نهر الكنج: نهر هندى مقدس.

جبل هيمافانت: جبل مقدس فى سلسلة جبال الهيمالايا.

«أفترانى مستطيعاً أن أنظم أراضى؟»: انظر سفر «أشعيا» (إصحاح ٨٣ آية ١):
«فى تلك الأيام مرض حزقيا للموت فجاء إليه أشعيا بن أموص النبى ، وقال له هكذا
يقول الرب. أوص بيتك لأنك تموت ولا تعيش». وانظر أيضاً: «نظم حبى، يا من تحبنى»
وهى صلاة للشاعر الإيطالى جاكوبونى دا تودى (١٢٣٠ - ١٣٠٦) وضعها دانتي على
رأس قصيدته «المطهر».

«جسر لندن يتهاوى»: مستوحاة من أغنية للأطفال تقول «جسر لندن يتهاوى
يتهاوى جسر لندن يتهاوى أى سيدتى الجميلة».

الخيال السمعي(*)

أصدر إليوت ديوانه الأول «بروفروك وملاحظات أخرى» عام ١٩١٧ ومنذ ذلك الحين استطاع خلق الذوق الأدبي الذي يمكن القراء من الاستمتاع به. إذ لم تعد قراءته الآن وقفاً على أقلية صغيرة من المعجبين المتحمسين ، وإنما صار مقروءاً من «جمهور كبير متنوع» يطمع كل شاعر، باعتراف إليوت نفسه، في الوصول إليه. وعلى الرغم من أن هذا الجمهور يشكو من صعوبة قصائده فكراً وتعبيراً ويتهافت على شراء الكتب التي تشرحها ، فإنه لا يساوره شك في عظمته الشعرية ويرغب رغبة صادقة في فهم ما يقوله وفهم السبب الذي من أجله يكتب بهذه الطريقة. على الرغم أيضاً من شكوى القراء المتقدمين في السن مما يسمونه «غموض» إليوت وعلى الرغم من ظهور بوادر الثورة في النواثر المثقفة عليه، فإن أحداً لا يجادل في عظم سلطانه وأهميته القصوى كشاعر.

إن ديوان «أربع رباعيات» هو أنضج انتصارات إليوت بعد عمر طويل من التجارب التي عدلت من تقاليد الشعر الإنجليزي وأغنتها. وإنه لمن المستحيل أن يتجاهل شعراء المستقبل طريقة استخدام إليوت للغة الإنجليزية. فقد أصبحت هذه الطريقة جزءاً لا يتجزأ من ميراثهم الشعري سواء تقبلوها أو ثاروا عليها. ومثل هذه التعديلات التي أحدثها إليوت تؤثر في أدب الماضي كما تؤثر في أدب المستقبل. بمعنى أن شعره الذي أصبح جزءاً من الأدب الإنجليزي قد أثر في طريقة قراءتنا للشعراء الذين سبقوه. إننا الآن نقرأ شعر الماضي، إلى حد ما، من خلال شعره هو. فقد أثر في أنواقنا وأحكامنا بتنبيهنا إلى أشياء ما كنا لنتنبه إليها لولا تعويده أذاننا على مؤثرات وإيقاعات شعرية معينة. والأهم من ذلك هو أنه جعلنا أشد وعياً بلغة الشعراء السابقين. فهو بتجديده للمعجم الشعري الحديث ، إنما يجدد من تذوقنا للمعجم الشعري القديم . وهو قد بصّرنا بحيويته كما بصّرنا بإمكانات اللغة التي كادت تذبل وتفقد جدتها في غمرة استعمالنا اليومي لها.

(*) عن كتاب «فن ت.س. إليوت» لهيلين جاردنر ، الناشر : بتون ١٩٦٠

إن الفرق بين الشعراء، وهى الفرق التى تجعلنا نصفُ شاعراً بأنه شاعر كبير ، بينما نأبى على شاعر آخر هذه المكانة، هى فرق ترجع أساساً إلى طريقة استخدامهم للغة. فإنتاج الشاعر الكبير لا بد أن يكون كبيراً ذا كيان. لا بد له من أن يعالج بنجاح هذا الشكل أو ذاك من الأشكال الشعرية العظيمة حتى تكون معالجته لها محكاً نختبر به قدرته على الابتكار والتنوع. فليست كتابة حفنة من القصائد الغنائية الجميلة كافية فى حد ذاتها لتجعل من صاحبها شاعراً كبيراً. لا بد للشاعر الكبير من أن تكون مبادئه ذات أهمية إنسانية عامة وأن يعالجها بقوة الخيال التى ندعوها الأصالة وأن يكون لديه شيء شخصى وعام، فى عين الوقت، يقوله. ينبغى أن يكون ذا قدرة خاصة على استعمال اللغة وذا إحساس خاص بالعلاقات بين الكلمات صوتاً ومعنى. ينبغى أن يكون قادراً على خلق معجم لفظى جديد وإيقاع متفرد من شأنهما أن يغدوا، مع الزمان، تراثاً لغوياً. فالشاعر الكبير هو - فى المحل الأول - ذلك الشاعر الذى لولاه ما كتب شعراء المستقبل بالطريقة التى بها يكتبون. إنه يوفق فى عباراته وإيقاعاته ويضع الكلمة الملائمة فى الموضع الملائم ويحيى مادة الشعر ويعيد خلق الأنوار التى يستخدمها ويفتح أمام معاصريه ومن سيخلفونه آفاقاً لغوية جديدة. إنه «يضيف معنى أشد نقاء على كلمات القبيلة» كما يقول الشاعر الفرنسى مالارميه أو «ينقى لهجة القبيلة» كما يقول إليوت.

هيلين جاردنر

زمن التوتر(*)

اسمعنى سروراً وفرحاً فتبتهج عظام سحقتها - سفر المزامير، المزمور الحادى والخمسين.

بالرغم من أن كل شعر إليوت تعبير عن ضرب معين من الإدراك، فإن تغير إيقاعاته وأسلوبه، وتغير صورته، إنما هما ثمرة تغير عميق طرأ على ذلك الإدراك.

(*) عن كتاب «فن ت.س. إليوت» لهيلين جاردنر ، الناشر : بتون ١٩٦٠

إن قصيدة «أغنية لسمعان» (١٩٢٨) تصور الـ Nunc Dimittis (الآن تطلق عبدك يا سيد - حسب قولك - بسلام) ونبوءة سمعان في الإصحاح الثانى من إنجيل القديس لوقا. وهى تعكس توازيات وإيقاعات النسخة المرخص بها من ترجمة الكتاب المقدس إلى الإنجليزية. وكلا القصيدتين تمتاز بوضوح مباشر، وتستخدم بناءً جُمَل صلباً، يسمح بعلامات الترقيم التقليدية. والقصيدة الثالثة «الروح الصغيرة» (١٩٢٩) تأمل معمم، مع أمثلة محددة عن مجرى الحياة الإنسانية ما بين خروجها من يد الله وخروجها من قبضة الزمن. وهى تمتاز بموضوعية جلية. وآخر هذه القصائد «مارينا» (١٩٣٠)، وهى أجملها، تعود إلى استخدام الأسطورة. والمونولوج هنا إنما ينطقه الملك العجوز بركليز، عند قمة صحوه، إذ يعثر - بعد عاصفة وهياج - على ابنته التى فقدت فى البحر، وأعادها البحر. ويترجم خيط الاستنفاذ على نحو مثالى إلى مصطلحات الأسطورة. إن الصور الطبيعية الجميلة لقصيدة «أربعاء الرماد» موجودة هنا فى قلب القصيدة. وموضوعها هو أمل «الرجال الجوف»: «تعود الأعين إلى الظهور» و«تعود الصور».

وفى «رحلة المجوس» و«أغنية لسمعان» نجد أن كلا المتكلمين رجل عجوز. والحدث الذى يشهدان عليه يؤذن بنهاية نظام قديم وبداية آخر جديد. لقد جعل النظام القديم محالاً، وقلب القيم التى كانوا يعيشون بها. وكلا القصيدتين قصيدة تأزم، يلوح فيها الجديد قاضياً على القديم. إن الملك القديم قد عاد إلى مملكته، وهو يستشعر أن شعبه، إذ يقبضون فى تشبث على آلهتهم التى كانت آلهته يوماً، غرباء عنه. وينتظر فى نفاذ صبر أن يطلق الموت الجثمانى سراحه. إن سمعان، وهو رجل «بارّ تقى»، يسترجع حياته التى عاشها فى طاعة للقانون، وفى شرف، ويرى فى رؤياه دمار أورشليم والهيكل القادم، وتشئت شعبه، وكل ما عاش به. إنه يرى المجد والسخرية اللذين سيظفر بهما أولئك الذين سيحملون فضيحة الصليب «لليهود حجر عثرة، واليونان حماقة». إنه يعرف أن ثمة نشوة للفكر والصلاة، لأولئك الذين دعوا إلى إسرائيل الكنيسة الجديدة. وهو يعرف أنهما ليسا له، لأنه ينتمى إلى عالم العهد القديم. «إن الخلف هم بركة العهد القديم. والعداوة هى بركة العهد الجديد».

وتقدم موعظة الأسقف أندروز الفكرتين الأساسيتين لقصيدة «رحلة المجوس». وعند شرح النص «انظر قد جاء رجال حكماء من الشرق». ويتوقف أندروز أولاً عند

عقيدة الرجال الحكماء الذين جرعوا على مواجهة آلام وأخطار مثل هذه الرحلة الطويلة في مثل هذا الوقت من السنة: «أولاً، مسافة المكان الذي جاؤا منه. إنه لم يكن أمراً شاقاً - وإنما هو خطوة إلى بيت لحم، عبر الحقول. كان هذا بمثابة ركوب مئات الأميال، وقد كلفهم رحلة عدة أيام . . لم يكن هذا بالأمر المبهج، لأنه - عبر الصحارى - كان الطريق كله خرباً ومجديباً. ولم يكن بالسهل أيضاً، لأنه عبر صخور الصحراويين العربيتين كليهما، خاصة البتراء، كانت رحلتهم تمتد . . ومن الأمور البالغة الخطر، إذ ترقد في منتصف «خيام كدار المظلمة»، أمة من اللصوص والقتلة، كي يمروا بتلال القتلة، مجالين بالخزى آنذاك، ومجالين بالخزى حتى يومنا هذا . . إنه لم يكن تقدماً في الصيف. كان مجيئهم في قلب البرد، في هذا الوقت من السنة، أسوأ وقت من العام للقيام برحلة، ورحلة طويلة بخاصة. فالطرق غائصة، والطقس لاذع، والأيام قصيرة، والشمس بعيدة «إنه قلب الشتاء ذاته». وفيما بعد، يتساعل أندروز عما وجدوه. ويقارنهم بملكة سبأ، التي جاءت أيضاً من بعيد، ولكنها رأت سليمان في كل مجده. «زن ما وجدته، وما وجدته هؤلاء الذين هنا - إنه ميلاد فقير، بعيد عن الاحتمال، على أقصى نحو مستطاع، بحيث لا يثبت ملكاً أو أى شأن عظيم. وما من منظر يعزيهم، ولا كلمة تزيدهم حكمة مثقال ذرة. لا شيء جدير برحلتهم. حسناً، إنهم سيأخذونه كما يجدونه».

ف. و. ماثيسين

ما حققه ت.س. إليوت

ص ١٦١ - ١٦٢

بيد أن القطع المنظومة - وهي تغطي عدة مئات من الأبيات - وإن تكن الجوقة في أغلب الأحيان هي التي تتلوها - تشمل أيضاً أكثر المشاهد حيوية، وهو المشهد الذي يجبه فيه نوار القمصان السوداء وحكومة الأثرياء الكنيسة. إن هذا المشهد يبين إليوت وهو يجرب يده في نوع من المادة التي سبق لأودن - تجاربه الأولى مدينةً لإليوت بالكثير - أن قام بجهود طموح لتناولها في «رقصة الموت».

المعادل الموضوعى

«ما لا يستثير منا الاهتمام ، هو ما لا يضيف جديداً إلى معارفنا فى أى لون من الألوان. إنه ذلك الذى يفهمه كاتبه على نحو غامض ويصوره فى ثوب فضفاض، ويمثله تمثيلاً عاماً، غير محدد، ضعيفاً، بدلاً من أن يكون مدققاً دقيقاً وصلباً . . . ترى ما هى الموضوعات الشعرية الخالدة فى كل الأمم وكل الأزمان؟ إنها الأفعال، الأفعال الإنسانية» ماثيو أرنولد. تصدير «قصائد» (١٨٥٣).

إذا كانت المقتضيات الطبيعية لأبواتهما الفنية قد جعلت جويس وإليوت يقفان على قطبين متقابلين، لهذا الاتساع ولذلك التركيز، فإن سمات الخبرة التى كانا يسعيان إلى التعبير عنها كانت كافية هى الأخرى لإيجاد توازن ملحوظ بين بعض سماتهما فى التعبير. فقد لاحظ إليوت فى محاضرة له لم تنشر عن منهج «يوليسيز» (١٩٣٣): «فى أذهان بعض الكتاب نجد أن ذكريات معينة، مصدرها القراءة والحياة معاً، تغدو مثقلة بالمغزى الانفعالى. والكاتب يستخدم هذا كله ليجىء العمق على حساب الوضوح». وليس هناك ما هو أوفى من هذا القول شرحاً لمنهج إليوت ذاته. وأنا أريد على ذلك أن أبرز بعض ما ينطوى عليه هذا من متضمنات. فهو يعنى أنه لا حاجة بنا، كما كان الشأن قديماً حين لم يكن النبض الغنائى لشعره قد استقر فى أذهان السواد الأعظم، إلى الدفاع عن إنتاج إليوت إزاء التهمة القائلة : إنه ذهنى أكثر مما ينبغى. فقد تجشّم هو نفسه مشاق كثيرة ليوضح أن عمل الشاعر ليس مع الأفكار بقدر ما هو مع «المعادل الانفعالى» للفكر، وأن الوظيفة الأساسية للشعر ليست ذهنية وإنما وجدانية، وأن عمل دانتي أو شكسبير كان «أن يعبر عن أعظم حدة وجدانية فى عصره، متخذاً له أساساً ما تصادف أن كان عصره يتخذه موضوعاً للتفكير». وكل ما يصر عليه إليوت هو أنه كلما كان الشاعر ذكياً كان ذلك أفضل ، حيث إن من المحتمل أن تكون دائرة اهتماماته واسعة النطاق، وأن يكون أكثر نضجاً فى تعبيره عن هذه الاهتمامات. ويعتقد إليوت أيضاً أن من العدل أن نتطلب «عمل المخ الأساس» من القارئ أيضاً، خاصة أن «حضارتنا على ما هى عليه الآن تستوعب قدراً عظيماً من التنوع والتعقيد. وهذا التنوع والتعقيد، حين يلتقيان بحساسية مرهفة، لا بد أن ينتجا نتائج متنوعة

معقدة». ولكن مجرد النظر إلى عناصر الموروث التي تسعى إليوت إلى التعبير عنها تعبيراً جديداً في شعره يجعل من الواضح الآن أن رغبته الأساسية ليست الكثافة الذهنية ، وإنما ثراء الانطباع الوجداني وحذقه.

بيد أنه في سعيه إلى نقل التعقيد الكامل للحظة (الزمنية)، وفي توضيحته جزئياً بالوضوح من أجل التضمين، ربما يكون من الضروري أن نقول إن إليوت لا يقيم تداعيات فكرية غامضة أو تحكمية هي من الذاتية بحيث لا يمكن لقارئ أن يتابعه فيها. والحق أن إليوت ما كان متناقضاً مع نفسه ولو تناقضاً ظاهرياً حين أولى عناية كبيرة لأهمية قدرة دانتي على خلق «صور بصرية واضحة» بالنسبة لأي شاعر. فقد أصر إليوت في أكثر من مناسبة على أن «ليس إثارة الانفعال هدف الشاعر فليس هذا حتى محكاً لنجاحه ، وإنما هدفه هو أن يرصد شيئاً». وهو يعنى بذلك أن الأهمية الأولى ينبغي أن تولى لتمثيل التفاصيل التي يلاحظها الشاعر بعناية تمثيلاً مجسماً. (ولا يغربن عن بالنا أن عنوان ديوانه الأول كان «بروفروك وملاحظات أخرى») وهو بهذا يدنو من مبدأ هيوم أن «الهدف الأكبر للشاعر هو الوصف الدقيق المضبوط المحدد». ويدنو من انشغال إزرا باوند بالبحث عن الكلمة الطازجة الدقيقة، كما يدنو من الاكتشافات البصرية الحادة التي اهتدى إليها المصورون المحدثون من سيزان إلى بيكاسو. وإليوت يضغط أوصافه ضغطاً محكماً حتى إنك لتحتاج إلى برهة من الوقت قبل أن تبسط هذه الأوصاف في ذهنك:

قد انهارت خيمة النهر. ها هي ذى آخر أوراق الشجر

تنقلص كالأصابع وتغوص في الضفة المبلولة. ها هي ذى الرياح

تجتاز الأرض السمراء، نون صوت.

(من كتاب ف.و. ماثيسين، ما حققه ت.س. إليوت، ص ص ٥٦ - ٥٧).

آيضور ونترز

ت.س. إليوت أو وهم رد الفعل (الرجعية)

من المحتمل أن يكون ت.س. إليوت أكثر الشخصيات الأدبية فى عصرنا تمتعاً بالاحترام على نطاق واسع. إنه معروف فى المحل الأول بأنه قائد رد الفعل الذهنى ضد الرومانتيكية التى بدأ حياته حوارياً لها. وهدفى هو أن أبين أن ذهنيته وموقف رد فعله هما على السواء وهم. وربما لم تكن بى حاجة إلى أن أقول إنى لا أستخدم كلمة «رد فعل» بمعنى انفعالى أو انتقاصى، وإنما بمعنى بسيط حرفى ، فأنا أعد ذاتى من ممثلى رد الفعل (رجعياً).

إن إليوت منظر ناقض نفسه على نحو متكرر فى كل قضية مهمة مسّها، وقد عالج - على نحو من الأنحاء - أغلب القضايا الأدبية المهمة فى عصرنا، وبين بعض تقريراته المتعارضة ثمة فترة زمنية أكبر أو أقل، وقد كان المرء ليفسرها بأنها تغيير فى الرأى لو أنه نمّ على أى وعى بالتعارض. ولكن كثيراً منها يرد فى نفس الكتاب أو حتى فى نفس المقالة. ومهما يكن من أمر ، فإن عام ١٩٢٨ يجب، فى هذا الصدد، أن يبقى فى الأذهان كعام حاسم إذا أردنا أن نعرض أى تغيير مهم، لأنه فى هذا العام، فى كتاب مقالاته المسمى «من أجل لانسلوت أندروز» أعلن اعتدائه إلى الكاثوليكية وإلى الكلاسيكية.

إن الهدف الأول لهذه المقالة هو أن أثبت وجود هذه التعارضات. والهدف الثانى هو أن أحدد، بقدر المستطاع، الاتجاه الرئيس لنظرياته. والهدف الأخير هو أن أبين أثر هذا الاتجاه فى شعره وأن أشير إلى أثره فى حواريه.

إن مناقشات إليوت النقدية تعالج عدداً محدوداً، بدرجة لا بأس بها، من الموضوعات. ولأجل الوضوح سأبذل قصارى جهدى كى أعالج كل موضوع منفصلاً، رغم أن قدراً معيناً من التداخل سيكون حتمياً.

١ - الفن يدور حول ذاته

فى مقالة «وظيفة النقد»^(١) (١- مقالات مختارة، تأليف ت.س. إليوت، الناشر هاركورت بريس أند كمبانى ص ١٢ «١٩٣٢») يكتب إليوت:

«ليس هناك فيما أظن مدافع عن النقد . . قد قدم الافتراض المجاوز للمعقول والقائل بأن النقد نشاط يدور حول ذاته. لست أنكر أنه يمكن تأكيد أن الفن قد يخدم غايات تجاوز ذاته، بيد أن الفن ليس مطالباً بأن يكون على ذكر من هذه الغايات. ومن المحقق أنه يؤدي وظيفته، مهما تكن هذه الوظيفة، حسب مختلف نظريات القيمة، أداء أفضل إذا هو لم يلق بالاً إليها. ومن ناحية أخرى، فعلى النقد دائماً أن يجهر بغاية يضعها نصب عينيه ويلوح أنها - إذا صغناها بشكل بدائى - تجلية الأعمال الفنية وتصحيح النوق.»

إن المرء يواجه هنا عدة مشكلات. فكيف، مثلاً، يمكن للفنان أن يؤدي وظيفته على نحو أفضل وهو لا يعرف كنهها؟ هل يفترض فناً ألياً أو لا شعورياً، فناً هو شكل متطرف من الصوفية الرومانتيكية؟ وأين أيضاً يقع الخط بين النثر الذى هو فن والنثر الذى ليس بفن؟ هل يراد لنا أن نفترض أنه ما من فن فى النثر العرَضى الذى ندعوه نقداً أدبياً؟ وإذا لم يكن ثمة فن فى النثر العرَضى، فماذا نقول عن النظم العرَضى؟ لنتساءل بطريقة عابرة: ما عسانا صانعين بأولى «السوناتات المقدسة» لـ«دن»، أو بقصيدة «رسالة إلى دكتور أريثنوت» أو بجزء كبير من «الكوميديا الإلهية»؟ إنه فى نفس المقالة يضيف^(٢) (٢. نفسه، ص ١٩):

«لقد افترضت كمسلّمة أن الخلق أو العمل الفنى يدور حول ذاته، وأن النقد - بحكم تعريفه - يدور حول شيء غير ذاته.»

الفن إذن يدور حول ذاته، ولكن هذه المعلومة لا تساعدنى على الإجابة عن أسئلتى، لأنى لا أفهمها. ماذا كان بوب أو دانتي مثلاً خليقين أن يفهما، لو ذكر لهما هذا التقرير فى صدد القصائد التى ذكرتها لتوى؟ أو ما الذى نستطيع أن نفهمه بالنظر إلى هذه القصائد؟ إن كل ما نستطيع استخلاصه من قطعة كهذه هو تقريباً أن الفنان لا يعرف حقيقة ما يصنعه، وهى عقيدة سنجدناها موح بها ومجلوة فى موضع آخر، وهى تفضى مباشرة إلى أوضح أنواع الجبرية.

ومع ذلك ، فإن كل قصيدة تبدو للعين غير المدربة وكأنها تقول شيئاً عن أحد أوجه الخبرة الإنسانية. فماذا نستخلص من هذا؟ فى واحدة من أولى مقالاته وأشهرها يعالج إليوت هذه المشكلة من طريق مجاز^(٣) (٣- «الموروث والموهبة الفردية»، نفس المصدر، ص ٧ وما بعدها):

«كان القياس التمثيلى الذى استخدمته هو العامل المساعد. فعندما يختلط الغازان اللذان ذكرتهما فى حضور سلك من البلاتين يكونان حمض الكبريتور. ولا يحدث هذا الاتحاد إلا فى وجود البلاتين. ومع ذلك، فإن الحامض حديث التكون لا يشتمل على أثر من البلاتين، والبلاتين ذاته يظل فيما يظهر لا يصيبه تأثير: إنه يظل ساكناً محايداً لا يتغير. إن عقل الشاعر هو سلك البلاتين. إنه قد يعتمد جزئياً أو كلياً على خبرة الإنسان ذاته، بيد أنه كلما زاد الفنان اكتمالاً تم الانفصال فيه بين الإنسان الذى يعانى والعقل الذى يخلق، وزاد الكمال الذى يتمثل به عقله ويحول الأهواء التى هى مادته.

وستلاحظ أن الخبرة أو العناصر التى تدخل حضور العامل المساعد المحول إنما هى على نوعين: انفعالات ومشاعر. إن أثر العمل الفنى فى الشخص الذى يستمتع به خبرة مختلفة نوعياً عن أية خبرة غير خبرة الفن. إنها قد تتكون من انفعال واحد، أو قد تكون اجتماعاً لعدة انفعالات. وإن مشاعر متنوعة، كامنة بالنسبة للكاتب فى كلمات أو عبارات أو صور بعينها، قد تُضاف لى تؤلف النتيجة النهائية. أو قد يُصنع الشعر العظيم دون استخدام مباشر لآى انفعال من أى نوع: وإنما يتألف من المشاعر وحدها. إن الأنشودة الخامسة عشرة من «الجحيم» (برونيتو لاتينى) استخدام للانفعال الواضح فى الموقف، ولكن التأثير - وإن يكن واحداً كتأثير أى عمل فنى - إنما يتوصل إليه من طريق تعقيد ملحوظ فى التفاصيل. إن الرياعية الأخيرة تقدم صورة، وشعوراً مرتبطاً بصورة، «جاءت» ولم تتم ببساطة مما سبقها، ولكن من المحتمل أن تكون قد ظلت معلقة فى عقل الشاعر إلى أن وصل الاجتماع الأمثل لى تضيف ذاتها إليه. والحق أن عقل الشاعر وعاء يمسك ويختزن عدداً لا حصر له من المشاعر والعبارات والصور تظل فيه إلى أن تجتمع كل الجزئيات التى يمكن أن تتحد لى تشكل مركباً جديداً.

وإذا أنت قارنت قطعاً متنوعة تمثل أعظم الشعر، رأيت عظمة تنوع أنماط الاتحاد، وكيف أن أى معيار شبه أخلاقى عن الجلال يتنكب سواء السبيل بصورة

كاملة. وذلك أن الأمر المهم ليس «عظمة» أو شدة الانفعالات، المكونات، وإنما شدة العملية الفنية، الضغط – إذا جاز القول – الذى يحدث الاندماج تحت وطأته. إن حكاية باولو وفرانشيسكا تستخدم انفعالاً محدداً، ولكن شدة الشعور أمر بالغ الاختلاف عن أى شدة فى الخبرة المفترضة قد توحى بها. إن قتل أجاممنون أو عذاب عطيل يولد أثراً فنياً أقرب فيما يظهر إلى أصل ممكن من مشاهد دانتى. ففى مسرحية «أجاممنون» يقارب الانفعال الفنى انفعال مُشاهد فعلى. وفى مسرحية «عطيل» يقارب انفعال الشخصية الرئيسية ذاتها. بيد أن الفرق بين الفن والحدث فرق مطلق دائماً.

إن هذه القطعة تتطلب قدراً كبيراً من التعليق. ففى المحل الأول يجمل بالمرء أن يلاحظ كلمتى «انفعال» و«شعور». إن الأولى تشير إلى انفعال، كما نستخدم المصطلح عادةً، ينبع من خبرة خارج الأدب. والثانية تشير إلى انفعال يحركه عمل أو شذرة من الأدب. إن الانفعال والشعور هما مكونات فن الأدب، وليس ثمة إشارة إلى فهم عقلانى. أضف إلى ذلك أن الانفعال بالمعنى الذى يستخدم به إليوت هذه الكلمة تحوله العملية الفنية إلى شىء يختلف اختلافاً مطلقاً عما كان عليه فى الأصل، بحيث إن المعايير شبه الأخلاقية لا صلة لها بحكمنا على العمل الفنى. ويبدو الفن فى هذه القطعة، كما عند بو، مسألة اجتماع جديد لمواد. ولا تثار قضية فهم الفنان لما يقوله: إن المعيار، كما عند بو، هو التأثير. وهذا شائق لأن المرء إذ يقرأ إليوت لا يمكنه أن يتجنب الانتهاء إلى أنه قد تشرب الكثير من بو، ولكن من خلال قراءة باكرة أو شذرية أو مفتقرة إلى الروح النقدية. إن كثيراً من نظريات إليوت تشبه نظريات بو دون أن يكون إليوت، فيما يظهر، على وعى بهذا. وتكاد إشاراتى إلى بو أن تكون دائماً تقريباً مفتقرة إلى الدقة^(٤) (٤ – فى مقالته عن مارفل «مقالات مختارة، نيويورك، ص ٢٥٩» مثلاً يكتب إليوت: «نحن نجد هنا عنصر المفاجأة، كما فى قول فيون:

Necessité faict gens mesprendre

Et faim saillir le loup des bois

المفاجأة التى اعتبرها بو على أعلى درجة من الأهمية.

ولكن الأصالة لا المفاجأة هى ما كان بو يُنظر عنه، وكان ينظر إليها على أنها نتاج تحكمى إن كثيراً أو قليلاً للمناظر أو العروض، لا على أنها دقة بسيطة فى المقارنة. انظر مقالتي عن بو فى هذا الكتاب).

وثمة برهان آخر فى هذه القطعة على أن إليوت ينظر إلى الشاعر على أنه سلبى: فهو يشير إليه على أنه «يظل ساكناً محايداً لا يتغير» أثناء فعل الخلق وبعده. ومع ذلك فإن إليوت لا يُنمى مجازة على نحو متسق، لأنه يدعى بعد ذلك أن «الأمر المهم هو شدة العملية الفنية، الضغط – إذا جاز القول – الذى يحدث الاندماج تحت وطأته». وهو لا يقول ما إذا كانت هذه الشدة وظيفة للعقل الساكن للشاعر، أم أنها مصادفة تؤثر فى العقل من الخارج. ولا نحن نستطيع – إذا حاولنا أن نفسر المجاز وأن نترجمه إلى لغة بسيطة – أن نقرر ما المقصود بالسكون أو بالشدة، ولا نستطيع أن نخمن ما الذى يحدث عندما يكتب الشاعر: إن العملية بأكملها لغز، وإذا كان الناقد لا يستطيع أن يقول عنها أكثر مما قاله، فإنه ليحسن صنعا باستخدام لغة أقل وأبسط.

وإذ أذن لى أن أصر، لحظة، على نظرتى الخاصة إلى هذه الأمور، فسأقول إنها تصف الوقائع التى يلوح أنها فى ذهن إليوت (هنا) بأدق مما تفعل نظرية إليوت ذاته. وحسب نظرتى، فالعملية الفنية عملية تقويم معنوى للخبرة البشرية من طريق تقنية تجعل التقويم أدق من أى تقويم آخر. إن الشاعر يحاول أن يتفهم خبرته بمصطلحات عقلانية، وأن يقرر فهمه، وفى الوقت ذاته يقرر – من طريق الشاعر التى تربطها بالكلمات – نوع ودرجة الوجدان الذى يجب أن يكون مدفوعاً، على النحو الأمثل، بهذا الفهم. والنتيجة الفنية تختلف عن الخبرة الخام أساساً فى إرهابها للحكم: إن الاختلاف فى الفن الجيد حقيقة هائل. ولكنه اختلاف فى الدرجة أكثر منه فى النوع. إن «شدة» العمل الفنى، التى تختلف عن شدة الخبرة الخام، تكمن فى هذا: إن ما ندعوه شدة فى العمل الفنى إنما هو اتحاد لأهمية الموضوع الأسمى ودقة الحكم؛ على حين أن ما ندعوه شدة فى الحياة هو فى أغلب الأحيان الانفعال المختلط، ومن ثم المخيف الناتج عن موقف لم يتح لنا الوقت بعد لكى نلاقيه ونفهمه، وشعورنا نحوه – إذ يقارب الوضوح والتحكم – يقارب، وإن يكن من على مسافة كبيرة، وضع الفن.

ولا بد لى من أن أسأل القارئ أن يستبقى بعناية فى ذهنه لا القطعة التى أوردتها من إليوت فحسب، وإنما أيضاً تقريرى لوجهة نظرى الخاصة، بينما يتأمل القطعة التالية من المقالة المسماة «الشعراء الميتافيزيقيون»^(٥) (٥ – نفس المصدر، ص ٢٤٧):

«لقد حدث فى القرن السابع عشر تفكك فى الحساسية لم نشف منه قط. وكان من الطبيعى أن يتفاقم هذا التفكك بتأثير أقوى شاعرين من شعراء ذلك القرن: ملتون

ودريدن. لقد أنجز كل من هذين الرجلين أعمالاً شعرية بالغة الفخامة لدرجة أن رفعة الأثر أعمتنا عن افتقارهما إلى أمور أخرى. ولقد مضت اللغة في طريقها وتحسنت من بعض الوجوه. فخير ما كتبه كولنز وجراي و(صامويل) جونسون أو حتى جولدسميث من شعر يرضى بعض متطلباتنا عسيرة الإرضاء أكثر مما يرضيها شعر دن أو مارفل أو كنج. ولكن بينما غدت اللغة أشد رهافة غدا الشعور أشد فجاجة. إن الشعور والحساسية الممثلين في «فناء كنيسة ريفية» (دون أن نذكر شيئاً عن تنسون أو براوننج) أشد فجاجة من الشعور والحساسية الممثلين في «حبيبته الخجول». ليست دلالة هذه القطعة كاملة الوضوح، ولكن إليوت يعود إلى هذا الموضوع، ويجلوه في مقالته عن مارفل^(٦) (٦. نفس المصدر، ص ٢٥٦):

«عندما نصل إلى جراي وكولنز تظل هذه الحذقة المثقفة باقية ولكن في اللغة فقط، بينما تختفى من الشعور. لقد كان جراي وكولنز أساتذة، ولكنهما فقدتا ذلك الإمساك بناصية القيم الإنسانية، وتلك القبضة القوية على الخبرة الإنسانية التي هي من أقوى منجزات الشعراء الإليزابيثيين والجيمنسيين».

لكن كيف يمكن لهذه القبضة الصارمة على القيم الإنسانية أن تدخل فناً يدور حول ذاته، وتكون المعايير الأخلاقية أمراً لا صلة له به؟ أليكون إليوت قد غير رأيه جذرياً خلال فترة من السنين؟ إن مقالة «وظيفة النقد»، التي أخذت منها أول مقتطف في مقالتي هذه، مؤرخة^(٧) (٧ - نفسه. انظر قائمة التواريخ في الفهرس) ١٩٢٣. ومقالة «الموروث والموهبة الفردية»، التي أخذت منها المقتطف الثاني، مؤرخة في ١٩١٧، وقد ظهرت لأول مرة مطبوعة في كتاب في «الغاية المقدسة» عام ١٩٢١. ومهما يكن من أمر، فإن المقالتين الأخريين مؤرختان كليهما في ١٩٢١. ومقالته عن سونبرن، التي تظهر في كتاب «الغاية المقدسة»، تجد سونبرن شاعراً ذا قيمة محدودة جداً؛ لأن شعره لم يكن يقتات على الخبرة الإنسانية، وتنتهي بهذا التقرير^(٨) (٨ - نفس المصدر، ص ٢٨٥): «إن اللغة الأهم لدينا هي تلك التي تناضل من أجل تمثّل والتعبير عن موضوعات جديدة، ومشاعر جديدة، وأوجه جديدة كنثر المستر جيمز جويس مثلاً، أو نثر كونراد من قبله». كيف يمكن للغة أن تتمثل هذه الموضوعات دون أن تلور «حولها»؟ إن هذه القطعة والقطعة من مقالته عن مارفل، وإن تكن صياغتهما عديمة الاحتفال، قابلتان للفهم بمصطلحاتي، ولكن ليس بمصطلحات سائر المقالات التي

سقتها. إن إليوت لم يغير رأيه عبر فترة زمنية، فتواريخ المقالات تحول دون انتهائنا إلى مثل هذا الرأي. وحقيقة المسألة هي أنه يستطيع في أى وقت أن يتحدث بنفس القدر من الصلابة والعزة عن كلا جانبي أى مسألة تقريباً، دون إدراك منه للصعوبات التي يتورط فيها.

٢ - نظرية المعادل الموضوعي

إن نظرتي الخاصة إلى الشعر، وقد سبق لى الإشارة إليها، نظرة بسيطة: أعتقد أن الشعور الذي يعبر عنه العمل يكون، أو يجب أن يكون، مدفوعاً بفهم الفنان لموضوعه المستمد من الخبرة الإنسانية، وأن قيمة العمل تعتمد على عدالة الدافع، كلاً وتفصيلاً. وإليوت يصطنع أحياناً هذه النظرة، ولكنه أساساً يؤثر أن يفترض أن الوجدان أولى: والنتيجة هي نظريته الشهيرة واسعة التأثير، في المعادل الموضوعي. إنه في مقالته عن **معلت**^(٩) (٩ - نفسه، ص ١٢٤) يكتب:

«إن السبيل الوحيد للتعبير عن الوجدان في شكل فني هو العثور على "معادل موضوعي" أو - بعبارة أخرى - مجموعة من الموضوعات أو موقف أو سلسلة من الأحداث تكون شكلاً لذلك الوجدان "المحدد" بحيث إنه عندما تُقدم الوقائع الخارجية - التي ينبغي أن تنتهي بخبرة حسية - يُثار الوجدان على الفور».

أعترف أن هذا يبدو عكساً للعمليات السوية لفهم الخبرة البشرية، وعكساً خطراً. ويرد ماريو براتس هذا التصور إلى باوند^(١٠) (١٠ - مجلة سذرز رفيو، السنة الثانية، العدد الثالث، ص ٥٢٥ - ٥٤٨). والقطعة المقتبسة من باوند ترد في ص ٥ من كتاب «روح الرومانس» (إن فكرة باوند عن الشعر على أنه "نوع من الرياضيات الملهمة التي تزودنا بمعادلات لا للأرقام المجردة والمثلثات والأجسام الكروية وما شابه ذلك، وإنما للانفعالات الإنسانية" يمكن القول بأنها نقطة البدء في نظرية إليوت عن "المعادل الموضوعي".

ويستمر براتس، قائلاً:

«إن ذلك التأثير وثيق الصلة بتفسير إليوت لأمثولة دانتي الرمزية على طول الخطوط التي أوحى بها إزرا باوند، كما رأينا أعلاه. صور بصرية واضحة، لغة موجزة

ولامعة: هاتان هما خاصتا دانتى اللتان يستبقيهما إليوت فى ذهنه. فالأولى هى "المعادل الموضوعى" للانفعالات التى ترمى إلى الإيحاء بها، والثانية تتوسل إلى الخيال السمعى. ثمة عنصر من الدقة البالغة والغموض البالغ فى كلا الأمرين. وعلى ذلك ، فإن نموذج الصور فى قصيدة "أربعاء الرماد" يلوح موحى به من دانتى، ولكن على نحو فريد. لكأنما كان إليوت يقرأ دانتى دون إلقاء كبير بال إلى معناه، وإنما تاركاً نفسه يتأثر ببضع صور بصرية واضحة.

لا جدال فى أن براتس مصيب فى ادعاءاته عن اتساع تأثير باوند فى نظريات إليوت النقدية. ومع ذلك فإن هذه النظرة خاصة هى على الأقل قديمة قدم بو، بل إن قدمها عن ذلك أكثر من أن يكون أمراً محتملاً، وبو يقررها بمصطلحات قريبة من مصطلحات إليوت. يكتب بو فى مقاله عن هوثورن^(١١) (١١ - طبعة ستدمان وودبرى، ص ٣١ من الجزء الثانى من الأجزاء الثلاثة لنقد بو. ولزيد من التعليق انظر مقالتي عن بو، وقد سبق ذكرها):

«أما وقد تصور، بعناية متعمدة، تأثيراً معيناً فريداً أو واحداً ينبغي صنعه، فإنه (الأديب الفنان البارع) يبتكر عندئذ من الأحداث، ويضم من الأحداث ما هو خليق أن يساعده، على أفضل الأنحاء، على بلوغ هذا التأثير المتصور سلفاً».

ويجد المرء نفس الإجراء مفصلاً فى مقاله «فلسفة الإنشاء».

ومهما يكن من أمر ، فإن إليوت لا يتمكن من التمسك بموقفه. ففي نفس المقالة - بل يقينا على نفس الصفحة - يكتب:

«إن هملت يواجه صعوبة تتمثل فى أن اشمئزازه مرجعه أمه، ولكن هذه الأم ليست معادلاً كافياً للاشمئزاز. فاشمئزازه يحتوئها ويزيد عليها. ومن ثم فهو شعور لا يستطيع له فهماً».

وفى النهاية يجد المسرحية ككل معيبة لنفس السبب ، من حيث علاقتها بشكسبير: إن أحداث المسرحية ليست معادلاً كافياً للاشمئزاز الذى كان شكسبير، فى رأى إليوت، يحاول أن يعبر عنه. والآن فإن العثور على «معادل موضوعى» لوجدان لا يعنى فهماً له. فلكى نفهمه يجب أن نعرف دافعه وأن نحكم عليه حكماً صحيحاً. يلوح أن ثمة إيحاء هنا بأن نظرية إليوت غير كفو لشعوره عن المسرحية. وثمة إيحاء مشابه فى هذه القطعة من مقاله عن سيريل تورنير^(١٢) (١٢ - نفس المصدر، ص ١٦٦):

«إن الكلبية، والبغضاء، والاشمئزاز من البشرية المعبر عنها على نحو كامل في «مأساة المنتقم» مفتقرة إلى النضج من حيث أنها تجاوز موضوعها»

وقبل ذلك بسنوات قليلة كان أكثر صراحة. ففي مقالته عن لانسوت أندروز يكتب^(١٣) (١٣) - نفس المصدر، ص ٢٩٨ . والمقالات الثلاث الأخيرة المذكورة تواريخها ١٩١٩، ١٩٣١، ١٩٢٦ على الترتيب):

«إن انفعال أندروز تأملى خالص. وهو ليس شخصياً ، وإنما يستثيره كلية موضوع التأمل ويكافؤه. فانفعالاته متضمنة بأكملها في موضوعها: وهذا الأخير يفسرها. أما لدى دن فإن هناك دائماً ذلك الشيء الآخر والذي يتحدث مستر بيرسول سميث عن «إرباكه» في مقدمته. إن دن «شخصية» بمعنى لم يكن أندروز: فمواظبه - فيما يشعر المرء - «وسيلة للتعبير عن الذات» وهو يقع دائماً على موضوع يكون مكافئاً لمشاعره. أما أندروز فينغمس تماماً في موضوعه، وبذلك يستجيب له بالوجدان المكافئ. إن لدى أندروز ذلك الاستعداد للحياة الروحية *gout la vie spirituelle* الذي ليس مركوزاً في دن».

والآن ، فإنه ليس من المهم بالنظر إلى أغراضى هنا أن تكون هذه المقارنة بين الرجلين عادلة. إن النقطة التي تهمنى ، هي ما يلي: إن أندروز يثنى عليه لأنه يتمسك بأصولى، بينما دن يلام لأنه يتمسك بأصول إليوت. إن إليوت لا يفسر تناقضه الذاتى، ولا يقدم أى دليل على أنه على ذكر منه.

٣ - الفكر والوجدان فى الشعر

إن نظرية «المعادل الموضوعى» تقوم، كما يقول إليوت فى مناقشته أندروز، على افتراض مؤداه ان الشاعر يحاول أن يعبر عن وجدان، لا على النظرية القائلة بأنه يحاول أن يفهمه. وإنه لمبدأ أساس لا يقل جودة عما يحتمل أن يجده المرء كى يكون تبريراً لنوع الدافع المختلط الذى ناقشته تحت اسم الإشارة الزائفة ، فى مجموعة مقالاتى المسماة «البدائية والانحطاط». وأود أن أكرر ما سأتمكن من أن أبينه بتفصيل كبير فيما بعد: إن هذه الأولوية التى يعزوها إليوت للانفعالات تؤدى مباشرة إلى جبرية كاملة من أخطر نوع: فإذا كنا ملزمين بالتعبير عن انفعالاتنا بون فهم لها، فمن

الواضح انه لا سبيل أمامنا للحكم عليها أو التحكم فيها، وإنما لا بد من أن نأخذها كما تجيئنا. ويعالج إليوت الموضوع العام لعلاقة الفكر بالوجدان في قطع كثيرة، ساقطصر على عدد قليل نسبياً منها كي أعلق عليه.

في مقالته عن «شكسبير ورواقية سنيكا»^(١٤) (١٤ - نفسه، ص ١١٥) يقول:

«إن الشاعر الذي "يفكر" لا يعدو أن يكون ذلك الشاعر الذي يمكنه التعبير عن المعادل الوجداني لأفكاره، دون أن يكون مهتماً بالضرورة بهذه الأفكار ذاتها. فنحن نتحدث على نحو يوحى بأن الدقة قرين الفكر وأن الغموض سمة الوجدان. والواقع أن ثمة انفعالات دقيقة وأخرى غامضة، وأن التعبير عن دقيق الانفعالات إنما يتطلب قوة ذهنية كبرى تماثل القوة التي يتطلبها التعبير عن دقيق الأفكار».

هذه قطعة تثير الدهشة. فماذا يكون المعادل الوجداني للفكر، مثلاً، إن لم يكن وجداناً مدفوعاً بالفكر؟ إننا لسنا معنيين هنا بالمعادل الموضوعي لوجدان، وإنما بالمعادل الموضوعي لفكرة ينبغي التعبير عنها - فيما أفترض - من طريق معادل موضوعي. ما عسى طبيعة المتتالية غير العادية من العلاقات المضمرة هنا أن تكون؟ وإذا اعتبرنا الوجدان مدفوعاً بالفكر، فماذا نظن بالشاعر الذي يتمكن من التعبير عن مثل هذا الوجدان إلا بلغة الفكر الدافع، إلا إذا كنا سنزيفه كلياً؟ وكيف يمكن أن يكون دقيقاً ما لم يكن الفكر الدافع له دقيقاً؟

وفي نفس المقالة، وعلى الصفحة التالية يكتب إليوت:

«إن الفارق بين شكسبير ودانتي هو أن دانتي كان يمتلك نسقاً فكرياً متسقاً، فقد قدر له ذلك، وإن لم يكن أمراً ذا بال من وجهة النظر الشعرية. لقد تصادف أن بلغ الفكر في عهد دانتي مبلغاً كبيراً من الترتيب والقوة والجمال. وقد تركز هذا الفكر في شخص دانتي الذي يمثل أسمى ضروب العبقرية. وهكذا تلقت الأفكار في شعر دانتي تعظيماً لم تكن بمعنى من المعاني تستحقه، فإن أفكاره مستمدة من أفكار القديس توما الذي كان في مثل عظمتة والذي كانت له مثل مكانته في القلوب. . . والحق أنه لا شكسبير ولا دانتي قد بذل أي جهد فكري جدي، فإن التفكير لم يكن عملهما. وليس يعنينا بعد ذلك القيمة النسبية لتيار الفكر في عصرهما، ولا المادة التي فرضت على كليهما فرضاً كي يجعل منها أداة لنقل مشاعره».

والآن فإن إليوت، كما سنرى فى موضع آخر، يرى عادة أن شكسبير كان يسكن وسطاً ذهنياً أدنى مرتبة بكثير، بحيث إن هذه القطعة من الناحية الفعلية مقارنة بين شاعرين بالغى العظمة يُفترض فى أحدهما أن يكون قد ورث (دون جهد كبير) أوضح الفلسفات وأكثرها تداخلاً فى كل الأزمنة ، بينما يفترض فى الثانى أن يكون قد ورث مجموعة مختلطة من شذرات فلسفية متباينة. لكن ما عسى معنى القطعة إذن أن يكون؟ بآى معنى نجد أن شعر دانتي «تلقى تعصييداً» بصرف النظر عن مسألة الجدارة؟ هل شعر دانتي أفضل لوضوح فكره، أم أنه ليس كذلك؟ وإذا كان أفضل، فبآى معنى يكون وضوح فكره مصادفة لا علاقة لها بالموضوع؟ ليست مزية دانتي الشخصية هى ما يعنينا هنا، وإنما نوعية شعره. ومهما يكن من أمر فإن الجملة الأخيرة توكيدية، ومن المؤكد أنها معادية للذهن وجبرية فى آن واحد: «ليس يعنينا بعد ذلك القيمة النسبية لتيار الفكر فى عصرهما ولا المادة التى فُرضت على كليهما فرضاً كى يجعل منها أداة لنقل مشاعره». ولنا أن نلاحظ من هذا أن نوعية فكر الكاتب هى فى آن واحد مفروضة عليه ولا صلة لها بنوعية عمله.

ويعبر إليوت بعد ذلك بقليل عن نفس الرأى على نحو أوفى^(١٥) (١٥ - نفسه، ص ١١٧):

«إن منطلق كل شاعر هو انفعالاته الخاصة . . والشاعر العظيم حين يكتب عن نفسه ، فإنما يكتب عن عصره. وهكذا غدا دانتي، دون علم منه، صوت القرن الثالث عشر، وغدا شكسبير، دون علم منه، ممثلاً لنهاية القرن السادس عشر، أو لنقطة تحول فى التاريخ. ولكنك لا تستطيع أن تقول إن دانتي كان يؤمن أو لا يؤمن بالفلسفة التوماوية. ولا تستطيع أن تقول إن شكسبير كان يؤمن أو لا يؤمن بشكية عصر النهضة المختلطة المشوشة. ولو كان شكسبير قد كتب على أساس من فلسفة أفضل، فلربما جاء شعره أردأ. لقد كان عمله هو أن يعبر عن أعماق حدة وجدانية لعصره على أساس من أى شىء تصادف لعصره أن يعتنقه. إن الشعر ليس بديلاً عن الفلسفة أو اللاهوت أو الدين، كما يلوح أحياناً أن مستر لويس ومستر مري يعتقدان، وإنما هو نوع وظيفة خاصة به. ولما كانت هذه الوظيفة ليست عقلية وإنما هى وجدانية ، فإنه لا يمكن تعريفها تعريفاً كافياً بمصطلحات عقلية. ونستطيع أن نقول إن الشعر يمدنا بـ «عزاء»: عزاء غريب يقدمه لنا بدرجة مساوية كتاب مختلفون اختلافاً دانتي عن شكسبير.

وأنا أشك فيما إذا كان الاعتقاد بمعناه الأمثل يدخل فى نشاط الشاعر العظيم من حيث هو شاعر. ومعنى هذا أن دانتي من حيث هو شاعر لم يكن يؤمن ولا يجحد علم الكون التوماوى أو نظرية النفس: وإنما هو لم يكن يعدو أن يكون مستخدماً لها أو أن يكون اندماج قد حدث بين بواقعه الانفعالية الأولية وبين نظرية، بفرض صنع الشعر. إن الشاعر يصنع شعراً، والميتافيزيقى يصنع ميتافيزيقاً، والنحلة تصنع عسلاً، والعنكبوت يفرز خيوطاً. وليس من اليسير أن تقول إن أياً من هذه العوامل الفاعلة يؤمن: فإنما هو لا يعدو أن يفعل».

هذه القطعة أيضاً غريبة من نواح كثيرة. ففى المحل الأول لا نجد سنداً لعدة شكسبير الذهنية سوى انطباع إليوت غير المدعم، وانطباع إليوت حتى عن موضوع ضخم كهذا - كما ستواتينا مناسبة لكى نرى فى النهاية - ليس مبرراً من الانعكاس المفاجئ غير المتدبر مسبقاً، لكن فلنفترض أن شكسبير هو ما يقوله إليوت عنه هنا. إن إليوت يكشف عن معرفة بالمعتقدات والذواضع الشخصية لشاعرين من عصور بعيدة لا يباريها فى الاستبصار - فيما أتخيل - سوى مدركات بعض شخصيات هنرى جيمز، وهو يهدف من هذا الاستبصار فى حالة دانتي بالتفرقة بين دانتي من حيث هو دانتي، ودانتي من حيث هو شاعر. إن أى امرئ يستطيع أن يحمل هذا النوع من الأمور على محمل الجد، له أن يفعل ذلك بكل ترحاب.

ومهما يكن من أمر فإن هذه النقاط هيئة الشأن كلها إذا قورنت بنقطة أخرى هى على وجه التحديد نوع من الجبرية الصوفية قلما قُرر بمثل هذا التوكيد الساذج إلا على يدى إمرسن ذاته. يكتب إليوت: «هكذا غدا دانتي، دون علم منه، صوت القرن الثالث عشر . . .» وما هوذا إمرسن: «إن عظماء الرجال قد عهدوا بأنفسهم دائماً كالأطفال إلى عبقرية عصرهم . . .» ومرة أخرى يقول:

«إن اليد التى دُورَّت قبة كنيسة القديس بطرس

وبنت مماشى روما المسيحية

كانت تعمل بإخلاص حزين

لكنه لم يتمكن من تحرير ذاته من الله».

وهى قطعة تنتظر إلى الله والكون والعصر على أنها جميعاً أمر واحد. ويجمل بنا

أن نلاحظ، على نحو عابر، أن اعتقاد إليوت بأن المادة الذهنية هي وحدها التي يمكن أن يعالجها الذهن يدخل تعقيداً جديداً، له إشعاعات غير عادية حقاً، على ممارسة الفلسفة والنقد.

ومهما يكن من أمر ، فإن إليوت لا يخلو من تردد. فهو حين يكتب في موضع آخر عن دانتي^(١٦) (١٦ - نفسه، ص ٢٠٤) يقول:

«والصور البصرية الواضحة تزداد حدة حين يكون لها معنى - لا حاجة بنا إلى أن نعرف ذلك المعنى، ولكننا في وعينا بالصورة ينبغي أن نكون على وعى بأن المعنى موجود هناك أيضاً. إن الألبورية ليست غير منهج شعري واحد ولكنها منهج نو مزاياء كبيرة جداً.

إن خيال دانتي خيال بصرى ولكنه خيال بصرى بمعنى مختلف عن ذلك الذي نصف به الرسام الحديث للطبيعة الصامتة: فهو بصرى بمعنى أنه عاش في عصر كان أهله مازالوا يرون رؤى. لقد كانت عادة سيكولوجية أنسينا لعبتها، ولكنها لا تقل عن أي من عاداتنا. فنحن لا نملك سوى الأحلام، وقد نسينا أن مشاهدة الرؤى - وهي عادة تنسب الآن إلى المنحرفين وغير المتعلمين - كانت في يوم من الأيام نوعاً من الأحلام أشد دلالة وتشويقاً ونظاماً. ونحن نعتبر من المسلم به أن أحلامنا تنبع من أسفل. وربما كانت نوعية أحلامنا تتأثر من جراء هذا الاعتقاد.»

بديهي أن من الممكن، كما يلاحظ إليوت في موضع آخر، أن يعجب المرء بقصيدة إعجاباً عميقاً دون أن يفهمها كلياً. ولكن هذا الإعجاب يجب أن يقوم على فهم ناقص على الأقل، والفكرة القائلة بأن هذا الإعجاب كافٍ إذا قورن بالإعجاب الذي يتأتى مع الفهم الكامل لا تعدو أن تكون هراء خالصاً. إن رؤى دانتي، وقد أغمض معناها، أحلام كما يوضح براتس، رغم أنها في حالة دانتي على الأقل - وجزئياً بفضل المعنى الذي أعان دانتي على أن يراها - قد تكون أحلاماً على درجة غير عادية من الوضوح. لأن كان المعنى مهماً في خلق القصيدة، على أية حال، فمن الحماقة أن نفترض أن بوسع المرء الاستغناء عنه عند قراءة القصيدة أو أن الشاعر لم يكن يحمل معناه على محمل الجد. لا شيء سوى أشد الحواجز وهنا يقوم بين فكرة هذه القطعة ونظرية بو القائلة : إن للشاعر أن يدعى معنى حين لا يكون على ذكر من أي معنى.

وفى مقالته عن مارفل يمضى إليوت شوطاً أبعد فى اتجاه الإقرار بأهمية الفكر فى القصيدة، ولكن القطعة لا تعدو أن تكون إشارة لم تُتَمَّ، ولا يدري المرء حقيقةً ماذا كان يعنى بها^(١٧) (١٧ - نفسه، ص ٢٥٩):

«إن لهذه الأشعار إيحائية الشعر الحق، أما أشعار موريس التى ليست بشيء إلا أن تكون محاولة للإيحاء فلا توحى بشيء فى الحقيقة. ونحن نميل إلى أن نستنتج أن الإيحاء بمثابة العبير المحيط بمركز لامع واضح وأنت لا تستطيع أن تحصل على العبير وحده».

وحين يكتب عن دريدن يقول بالمثل^(١٨) (١٨ - نفسه، ص ٢٧٣):

«كان سونبرن أيضاً أستاذاً فى الكلمات ولكن كلمات سونبرن إichاءات كلها لا تشير إلى شيء. وإذا كانت لا توحى بشيء فذلك لأنها توحى بأكثر مما ينبغى».

هذا تقرير جيد. ولكن ليس هناك من الأسباب الكثير الذى يدعو إلى الاعتقاد بأن إليوت يعرف ما يعنيه. إنه يختم مقالته عن الشعراء الميتافيزيقيين مثلاً - وهى مقالة ألاحظ عرضاً أنها تعلق بتنفاذ بصيرة معين على بعض خصائص الشعر الميتافيزيقى - بهذا الحكم المرموق^(١٩) (١٩ - نفسه، ص ٢٤٨):

«ليس من الضروري دائماً أن يكون الشعراء مهتمين بالفلسفة أو بأى موضوع آخر. وكل ما نستطيع أن نقوله هو أنه يبدو من المحتمل أن الشعراء فى حضارتنا بأوضاعها الراهنة لا بد أن يكونوا عسيرين . . . ينبغى أن يغدو الشاعر أشد شمولاً وأميل إلى التلميح وأبعد عن المباشرة حتى يرغم اللغة على أداء معناه بل أن يخلع مفاصلها إذا لزم الأمر . . . وهكذا نحصل على شيء يشبه الإغراب فى التعبير. إننا نحصل فى الحقيقة على منهج شديد القرب إلى حد يدعو للدهشة من منهج الشعراء الميتافيزيقيين».

ويمثل لهذه الفكرة بقطعة من الرمزية الفرنسية شذرية والماعية على نحو واهن. كثيراً ما سيق هذا التقرير لإليوت، ومن المحتمل أن يكون أحد الأسباب الرئيسية فى أن كثيراً من رومنتيكي عصرنا الشباب المنحطين على اقتناع بأنهم جزء من موروث دن. لئن لم يستطع المرء أن يكون عميقاً، فمن السهل دائماً، بدرجة لا بأس بها، أن يكون صعباً.

ولا يوجد سوى استنتاج واحد يمكن الخروج به من تعليقات إليوت الكثيرة على هذا الموضوع: أنه يعتقد أن الشاعر الذي لا يعدو أن يدعى أنه لا يقول شيئاً ، قد يكون في مثل نجاح ذلك الذي ينجح في أن يقول شيئاً وأن المحتوى الذهني للقصيدة - كما قال بوضوح في القطعة التي سبق إيرادها في هذا القسم - لا صلة له بقيمتها. لكن لا يبدو أنه يتدبر أن المحتوى الذهني للقصيدة - سواء كان جيداً أو رديئاً أو مدلساً - جزء من القصيدة لا ينفصل، وأنه داخل، على نحو لا يعرف الانقسام، في الوجدان وذلك، ببساطة، للحقيقة الماثلة في أن القصيدة مؤلفة من كلمات.

٤ - الشعر والاعتقاد

إن موضوع الشعر والاعتقاد لا يزيد كثيراً عن أن يكون موضوعاً ثانوياً يندرج تحت عنوان القسم السابق، ولهذا السبب سأنظر فقط في قطعة واحدة من إليوت، قطعة مميزة، وسأحاول القيام بوضع تفرقات أولية خاصة بي. قد يلوح هذا من قبيل الادعاء الصلف، ولكن مشكلة الشعر والاعتقاد لا تبدو لي بالصعوبة التي يبدو أن ثقات أكثر علماء مني يرونها عليه. في كتابته عن دانتي، يعلق إليوت ، كما يلي على أفكار معينة («أ.أ. رتشاردز»^(٢٠) - نفسه، ص ٢٢٩):

«قد يجوز لنا أن نتساءل عما إذا كان هناك شيء اسمه "الأدب". غير أنه لبعض الأغراض المعينة، كفرضي في هذه المقالة عن دانتي، ينبغي علينا أن نفترض أن هناك شيئاً اسمه الأدب والتذوق الأدبي. علينا أن نفترض أن القارئ يستطيع الحصول على المتعة "الأدبية" أو "الجمالية" (إن شئت) كاملة بون أن يشارك الكاتب معتقداته . . . موجز القول إنني أنكر ضرورة أن يشارك القارئ الشاعر معتقداته لكي يستمتع بشعره استمتاعاً كاملاً. وقد ادعيت أيضاً أننا نستطيع أن نفرق بين معتقدات دانتي كإنسان ومعتقداته كشاعر. غير أننا مضطرون إلى الاعتقاد بوجود علاقة خاصة بين هذين الأمرين، وإلى الاعتقاد بأن الشاعر "يعنى ما يقول". فإذا عرفنا مثلاً أن قصيدة "في طبيعة الأشياء" كانت تمريناً لاتينياً وضعه دانتي على سبيل الترويح بعد انتهائه من "الكوميديا الإلهية" وأنه نشرها تحت اسم لوكريتيوس لكنت على يقين من أن مقدرتنا على الاستمتاع بأي من هاتين القصيدتين سوف يدركها التشويه . . .

وإنى لأعترف بأنى أجد صعوبة كبيرة فى تحليل مشاعرى الخاصة، صعوبة تجعلنى أتردد فى قبول نظرية المستر رتشاردز عن "التقريرات الكاذبة". فأنا عندما أقرأ البيت الذى يسوقه: "الجمال هو الحقيقة، والحقيقة هى الجمال" أجدنى أجنح فى بادئ الأمر إلى أن أتفق معه ؛ لأن هذا التقرير للتعاادل غير ذى معنى فى نظرى . . . بيد أننى عندما أعيد قراءة الأنشودة كاملة أجد أن هذا البيت يصدمنى باعتباره عيباً جدياً فى قصيدة جميلة. ولا بد أن يكون السبب فى ذلك إما أننى أخفقت فى فهمه أو أنه تقرير غير صادق».

إنى، مثل إليوت، أجد تقرير كيتس عيباً، ولنفس السبب. ولكن مهما يكن من أمر فهو سبب ليس من حق إليوت أن يذكره، لأن نظرياته العامة التى كنا نفحصها لا تؤيده. أى «علاقة خاصة» يمكن أن تقوم بين معتقدات الاثنين المدعوين دانتي، أو كيف يمكن للشاعر أن «يعنى ما يقول» إن «لم يكن بالضرورة مهتماً بالأفكار ذاتها»؟ إن إليوت لا يقوم بتفرقات رقيقة عندما يكتب على هذا النحو، وإنما يغمس فى خلط لا يفتقر.

ومهما يكن من أمر ، فإن الصعوبة التى نجدها إزاء تقرير كيتس ليست نفس الصعوبة التى قد يُظن بدانتي أن يواجهها عند لوكريتيوس أو لوكريتيوس عند دانتي. إنها صعوبة راجعة ببساطة إلى عدم قابلية التقرير للفهم. إن الجمال والحق مصطلحات مجردة ذات معانٍ مميزة. والقول بأنها يمكن أن تتبادل المواقع دون أن تشرح المقصود بذلك يؤدى إلى الخلط. ومهما يكن من أمر ، فإن غير المسيحي قد يشارك دانتي، بسهولة، رقعة واسعة من المعتقدات. إن لوحاته للملعونين إنما هى لوحات لكائنات بشرية، صورها فى الجحيم كما يمكن أن تُرى فى الحياة، تعاني خطايا يشهد الأذكىاء من البشر بأن أغلبها خطايا، سواء كانوا مسيحيين أو لم يكونوا. ومهما يكن من أمر فإننا إذ نتقدم نحو الرؤية النهائية للغبطة نجد أنفسنا نعالج تصورات مسيحية خالصة على نحو متزايد، والأقرب إلى الاحتمال أن المسيحي المؤمن هو وحده الذى يستطيع أن يستشعر الشعر بقيمته الكاملة، أما بالنسبة لباقينا ، فإن الشعر يقدم إسقاطاً نظرياً للخيال، تمثيلاً درامياً إن كثيراً أو قليلاً. ومهما يكن من أمر فلن يكون ذلك بصورة خالصة: لأن مثل هذا الشعر سيتلون بالضرورة بمشاعر ورغبات وأفكار شائعة بين كل البشر، وهذا السبيكة تجعل ولوجنا حالة شعورية مسيحية أمراً أيسر.

ولنتظر فى حالة أخرى. فى تصورى أن من القصائد العظيمة القليلة فى القرن العشرين فى أمريكا قصيدة «صباح الأحد» لولاس ستفنز. إن القصيدة إنشاء تأملى، تعليمى على نحو حصيف من حيث الشكل، وعقيدتها لذية باترية إن كثيرا أو قليلا. والآن فإنى لست شخصا لذيا من أى نوع، ونفورى من هذا الفلسفة عميق. وأنا أعتقد أنها، على المدى الطويل، قد أحدثت ضررا جديا بأسلوب والاس ستفنز. لكنى أعلم أن اللذين يوجدون، وأن الحالة الذهنية التى تصورها القصيدة تلوح لهم هى الحالة المثلى، والأكثر من ذلك أنها تلوح وقد صُورت على نحو جميل. ليس يلزم أن يكون المرء لذيا لكى يستمتع بهذه القصيدة المعينة بأكثر مما يلزم أن يكون قاتلاً لكى يستمتع بمسرحية مكبث. أضف إلى ذلك، فى حالتى، أن خيوطا ثانوية متنوعة تسهل ولوجى الخيط الغلاب: خط شكية القرن العشرين، الشك فى الخلود، رؤية العالم على أنه جزيرة بالغة الضالة تسبح فى فضاء لا متناه. ومهما يكن من أمر فإن هذه الخيوط قد لا تعدو أن تزيد من صعوبة فهم دانتى للقصيدة. لكننا إذا سمحنا لدانتى بنفس فرصة الدرس التاريخى لعصرنا كما نتمتع بفرصة دراسة عصره، فقد يكون من المعقول أن نخمن أنه سيفهم القصيدة على نحو لا بأس به.

ليس اعتراضى الأساس على الفلسفة اللذية هو أنها تناقض نظرتى الخاصة إلى الخبرة البشرية، وإنما كونها تقدم جزءاً ضئيلاً جداً منها فى مكان الكل، وأن غلط حسابان هذا الجزء هو الكل قد تكون له نتائج بالغة الجدية. ومهما يكن من أمر فإن ذلك الجزء يمكن أن يوصف وصفا صادقا. وعلى الوجه المقابل فإن إمرسن، فيما أعتقد، يناقض أكثر وقائع الخبرة أولية ووضوحاً، وقصائده يمكن أن تمثل مشكلة على قدر ملحوظ من الصعوبة. يعتقد إمرسن أن كل خير ينبع من الاستسلام للغريزة والوجدان، وأن كل شر ينبع من عمل الملكة العقلانية. ويلوح لى من المؤكد أن إنسان إمرسن المثالى خالق أن يكون كائناً آلياً، أو مجنوناً. فمن المستحيل ببساطة أن نتصور الخبرة البشرية بهذه المصطلحات، لأن هذه المصطلحات نفى لكل ما نعرفه. وعلى ذلك فإنه عندما يعظ إمرسن عن عقيدته مباشرة، بمصطلحات تعليمية صرف، ونوايا ترمى إلى الشرح والإقناع بصورة صرف، كما فى قصيدة «المشكلة»، فإنه يبلغ نوعاً من عدم القابلية للفهم يمكن مقارنته بذلك الذى نجده فى القطعة المستخرجة من كيتس. إن لغته بالغة العمومية، والنتيجة هى أن قطعاً معينة منها، إذا عثرنا عليها معزولة عن السياق،

يمكن أن تُسبغ عليها دلالة هي أى شىء إلا ان تكون إمرسونية، كما هو الشأن مثلاً
فى هذه القطعة حيث يتحدث عن ميخائيل أنجلو:

إن اليد التى دُورَت قبة كنيسة القديس بطرس

وبنت مماشى روما المسيحية

كانت تعمل بإخلاص حزين

لكنه لم يتمكن من تحرير ذاته من الله.

إن هذه الأبيات، إذ تقف بمفردها، تقدم لوحة مؤثرة لفنان مسيحي تقى. لكننا إذا
نظرنا إليها فى سياق القصيدة بأكملها فسنجد أنها تعنى شيئاً عكس المعنى المسيحي:
سنجد أن الله موضوع الحديث هو إله المؤمنين بوحدة الوجود، وأن الفنان لم يتمكن من
تحرير ذاته منه، وذلك ببساطة لأنه كان يصنع بطريقة آلية كجزء مقرر لا ينفصل عن
الكل. ولو وسعنا أن نرغم أنفسنا على رؤية ما كان إمرسون يعنيه، ورفضنا أن تضللنا
الارتباطات التقليدية للغة عندما يُنظر إليها بطريقة شذرية فسيدمر ذلك القصيدة، على
ما يبدو لى، بما يجاوز كل علاج. بديهى أننا لا نستطيع أن نفعل هذا تماماً،
فالارتباطات التقليدية موجودة هناك، تبقى القصيدة حية على نحو هامشى غير مرضٍ،
ولكنه حتى رغم ذلك. ونفس الشىء يصدق على كثير من الشعر المشابه. ويمكن أن يجد
المرء قصيدة تقدم طوال الوقت بمصطلحات هي من العمومية بحيث قد تكون تفسيرات
بديلة أمراً ممكناً. انظر مثلاً «مقدمة» بليك لـ «قصائد الخبرة». إن فلسفة بليك تشبه
فلسفة إمرسون عدا أنها ليست مؤمنة بوحدة الوجود، وهى تناقض الملاحظة العامة
للطبيعة البشرية بنفس الطريقة إلى حد كبير. والحق أن «المقدمة» دعوة للبشرية كي
تطرح عنها أغلال الذهن والقانون، ومن ثم تحرر الرب الحق الذى أطاح به لوسيفار
وغلله فى الجحيم: إنها تقوم على عكس دقيق لا للأساطير المسيحية فحسب، وهو ما قد
لا يهم، وإنما أيضاً للأخلاقيات المسيحية. ومع ذلك فنحن لا نعرف هذا إلا بفحص بليك
ككل، فالقصيدة كإهابة معزولة قد تكون مسيحية. ما عسانا إذن صانعين بقصيدة
كهذه؟ هل نقرأها محاولين أن نتقبل مؤقتاً معنى بليك بأكمله حتى لو لاح ذلك المعنى
هراء؟ لو فعلنا ذلك فستواجهنا نفس الصعوبة التى التقينا بها فى قصيدة إمرسون.
هل نقرأها بتصميم راسخ على أن نضفى عليها من معنانا الخاص ما تسمح به

طبيعة التقرير، حتى ونحن ندرك أن معنى بليك كان عكس هذا؟ إن مثل هذا الإجراء خليق بأن يكون مبرراً، بقدر الإمكان فيما أعتقد، إذا كان ضرورياً. ومهما يكن من أمر فإن التقرير المجرد في هذه القصيدة بالغ العمومية: فالقصيدة إهابة بالإنسانية كي تحرر ذاتها من الشر وتدخل الحياة الصالحة. وشعور القصيدة شعور ملائم لذلك التقرير البالغ العمومية، وقد يكون من المعقول أن نتقبل القصيدة على وضعها ذاك من العمومية وألا نزعج أنفسنا بصعوبات فلسفة بليك إلى أن نتعثر بها فعلاً.

ومهما يكن من أمر فإن هذه التخمينات نابعة كلها من اعتقاد بأن فكر القصيدة يجب أن يكون بمعنى من المعانى مقبولاً، وأن الفكر على أعظم قدر من الأهمية كجزء من القصيدة ذاتها. ويلوح أن إليوت في آخر قطعة أوردتها منه يود أن يقدم إقراراً كهذا، ولكن يعوقه الاتجاه المضاد في نظريته العامة. ومرة أخرى يلوذ بالألفاظ. ولكن المؤمن بالشعر الخالص من المحتمل أن يتطلب أن يعرف ماذا يوجد في الشعر قبل-الرومانتيكى للقارئ الذى يؤمن مع إمرسن. إن هذا السؤال بصيغة أو أخرى يثار باستمرار، وهو شائق بدرجة معتدلة. قد يجيب المرء في البداية بأن المنظر الرومانتيكى بحكم طبيعته مُنظرٌ إما مفتقر إلى الموهبة أو مفتقر إلى التدريب، ومن ثم فمن المؤكد أنه سيكون، مثل إمرسن، مفتقراً إلى الاتساق. ومن المحتمل أن ينقذ عدم اتساقه قدراً كبيراً من الشعر قيد البحث من أجله. ومهما يكن من أمر فإن فهمه لمثل هذا الشعر، مثل إمرسن، يحتمل أن يكون ناقصاً جداً. ولو أردنا أن نجد إمرسونياً متسقاً حقاً، فمن المحقق أنه لن يفهم شيئاً من الشعر قبل-الرومانتيكى أو أى شيء آخر. أضف إلى ذلك أنه لن تكون له أى حقوق خاصة في هذه المسألة. للمرء، بهذا المقياس، أن يتطلب حقوقاً شعرية لمن لا يستطيعون أن يقرعوا أو يتكلموا، أو حقوقاً شعرية للحمقى. إنما الشعر للأذكاء.

٥ - الموروث

إن قسماً كبيراً مما ناقشته حتى الآن يشفى على مسألة الموروث، وهى مسألة فتنت إليوت من البداية، وأدلى في صدها ببعض من أكثر تعليقاته تشويقاً. ففي مقاله الباكورة «الموروث والموهبة الفردية» كتب^(٢١) (٢١ - نفسه، ص ٤):

«إننا نتوقف راضين عند اختلاف الشاعر عن أسلافه، خاصة أسلافه الأقربين، ونحاول أن نجد شيئاً يمكن عزله لكى نستمتع به. على حين أننا لو اقتربنا من الشاعر بدون هذا التحيز فسنجد فى أكثر الأحيان انه ليس خير أجزاء عمله فحسب وإنما أكثرها فردية أيضاً قد تكون هى تلك التى يؤكد فيها الشعراء الموتى، أسلافه، خلودهم على أكثر الأنحاء حيوية. ولا أعنى هنا فترة المراهقة السريعة التأثر، وإنما فترة النضج القام».

إن هذا يلوح لى جديراً بالإعجاب بقدر ما يمضى، ولكنه لا يوضح كثيراً علاقة المساهمة الفردية بالاجراء التقليدى. يمكن للمرء أن يبتعد عنه فى أى اتجاه تقريباً، ويلوح أن إليوت إذ ينظر إلى باوند على انه أعظم شاعر حديث فى اللغة الانجليزية يبتعد على نحو غريب بعض الشيء. فما هى، على وجه الدقة، علاقة باوند بالموروث، ولم كانت متفوقة على علاقة برنجز أو هاردى أو روبنسن به؟ ومن أى النواحي تشبه علاقة فالرى الذى يظهر أن إليوت يحكم عليه، مثلى، بأنه أعظم المحدثين فى اللغة الفرنسية؟ على السطح يبدو أن باوند وفالرى لا يشتركان فى شىء تقريباً عدا الموهبة الفطرية. إن علاقة باوند بالموروث إنما هى علاقة شعر هجر منهجه ونهب تفاصيله - إنه لا يعدو أن يكون همجياً حل عقاله فى متحف. أما علاقة فالرى بالموروث فهى علاقة شاعر تمكن من واستخدام خير ما فى المنهج التقليدى، واستخدام ذلك المنهج فى معالجة مادة أصيلة ذكية. إن فالرى عقل حى يؤدى وظيفته بطريقة جميلة، أما باوند فذاكرة غنية ولكنها تفتقر إلى الترتيب.

ويستمر إليوت ، قائلاً فى نفس المقالة:

«بيد أنه إذ كان الشكل الوحيد من الموروث وإسلامه إلى الخلف يتمثل فى اتباع طرق الجيل السابق لنا مباشرة والتشبث بدرجة نجاحه على نحو أعمى عيَاب، فإن «الموروث» يقيناً لا يجب تشجيعه. لقد رأينا كثيراً من التيارات البسيطة تضيع سريعاً فى الرمال على هذا النحو، والجدة خير من التكرار. إن الموروث مسألة أوسع من ذلك نطاقاً بكثير. فهو لا يورث، وإذا أردته فعليك أن تحصل عليه بمجهود عظيم. إنه يتضمن، فى المحل الأول، الحاسة التاريخية التى يمكن أن ندعوها أمراً لا غنى عنه تقريباً لى امرئ يود أن يظل شاعراً بعد بلوغه الخامسة والعشرين. والحاسة التاريخية تتضمن إدراكاً لا لماضية الماضى فحسب، وإنما لحضوره أيضاً. إن الحاسة التاريخية

برغم المرء على أن يكتب لا وجيله ماثل في صميمه فحسب ، وإنما أيضاً وهو يشعر بأن كل الأدب الأوربي منذ هوميروس، بما في ذلك كل أدب بلده، له وجود أنى ويؤلف نظماً أنياً. إن هذه الحاسة التاريخية، التي هي إحساس باللازمى فضلاً عن الزمنى، وباللازمى والزمنى معاً، هي ما يجعل من الكاتب تقليدياً».

إن هذه القطعة تثير نفس المسائل التي أثارها القطعة الأخيرة، بل وعلى نحو أكثر تأكيداً. وتغدو هذه المسائل فى الصميم من مسألة تأثير إليوت بأكملها عندما نصل - كما سنصل فيما بعد - إلى مسألة ما لعصر الكاتب من تأثير محدد فيه. فهل باوند، مثلاً، رجل يمتلك هذه الحاسة التاريخية حينما يكتب تهويماً عديم الشكل محملاً بمقتطفات وذكريات أدبية، ولكن لا صلة أخرى يمكن تبينها تربطه بأدب الماضى؟ وهل إليوت رجل آخر يملك نفس الحس، حين يفعل نفس الشيء تقريباً ببراعة أقل؟ أو هل يملكه فالرى عندما يجلب إلى مشكلات العقل الحديث والحساسية الحديثة نمطاً من التفكير والكتابة، جهازاً معنوياً وأدبياً وفلسفياً كاملاً منحدرًا من قدماء الاغريق، ولكنه متأثر بموروث بلده من زمن أعظم فتراته الأدبية، زمن راسين، إلى الوقت الحاضر؟ لقد أثنى إليوت على كلا الرجلين بمصطلحات عالية متساوية، ولكن على الرغم من أنه نهى بضعة أبيات من فالرى، فقد اتبع منهج باوند. لئن كانت النظرة إلى الموروث كما هي مقدمة هنا لا تقدم سبباً للاختيار بين رجلين متباينين على هذا النحو فإنها لا تكون ذات قيمة. وإذا أدت بنا إلى اختيار باوند فإنها تكون شريرة.

وأخيراً فمن الشائق أن نلاحظ أن إليوت يخبرنا فى هذه المقالة بأن الموروث لا يمكن اكتسابه إلا من طريق العمل الشاق، على حين أنه فى فترته اللاحقة والمسيحية يقدم نظرة أقل مسيحية^(٢٢) (٢٢ - وراء آلهة غربية. الناشر: هاركورت بريس أند كمبانى ١٩٣٣، ص ٣١ - ٣٢):

«أعتقد . . أن الموروث هو بالأحرى طريقة فى الشعور والعمل تميز مجموعة من الناس طوال أجيال، وأنها لا بد أن تكون إلى حد كبير، أو أن كثيراً من العناصر الداخلة فيها لا بد أن تكون، لا شعورية على حين أن الحفاظ على السنة مسألة تتطلب ممارسة كل ذكائنا الواعى . . يمكن أن نتصور الموروث على أنه نتاج ثانوى للعيش السليم، فهو ليس بالشىء الذى يرمى إليه مباشرة. إنه ينتمى إلى الدم، إذا جاز لنا أن نستخدم هذا التعبير، أكثر مما ينتمى إلى المخ».

وهو ما نستطيع أن نستخلص منه أن الموروث طريقة للشعور، والسنة هي مجموع الأفكار الذي نتقده به. بيد أنه في الفقرة السابقة لذلك، الفقرة التي يُبرر فيها إلبوت شعره الخاص ضد نقد بول إلمر مور، وفترة سوف أوردتها فيما بعد، يخبرنا إلبوت أن الموروث، حين يُتصور على هذا النحو، لا يمكن أن تعدله السنة، وأن محاولة تعديل شعور المرء نتيجة للنقد الذاتي لا يمكن أن تؤدي إلى شيء خلا عدم إخلاص ورع. وهكذا تغدو السنة مجرد تلهية ذهنية، كالشطرنج، ليس لها قيمة روحية، وتغدو مشاعر المرء - التي يلوح أن شعر المرء وخلقه على السواء مشتقتان منها - مقررة ومجاورة لسلطان تعديل الذات.

ويمكن أن نمثل لتصور إلبوت العلاقة بين الفنان والموروث بقطعة أخرى مميزة له^(٢٣) (٢٣ - «وظيفة النقد»، مقالات مختارة، هاركورت بريس ص ١٢):

«كنت أعالج حينذاك الفنان وحس الموروث الذي لاح لي أنه ينبغي على الفنان أن يملكه. غير أن المشكلة كانت عموماً مشكلة نظام. ويلوح لي أن مشكلة النقد هي أساساً مشكلة نظام أيضاً. وقد كنت أفكر في الأدب حينذاك مثلما أفكر فيه الآن، في أدب العالم وأدب أوربا وأدب كل بلد، لا باعتباره مجموعة من كتابات أفراد وإنما باعتباره «كلا عضويًا» وأنساقاً لا تكتسب أعمال الفن الأدبي مفردة دلالتها إلا من حيث علاقتها بها وعلاقتها بها فحسب. وعلى ذلك فإن خارج الفنان شيئاً يدين له بالولاء، ولا بد من أن يكرس له استسلامه ويضحى بنفسه لكي يكسب وضعه الفريد ويحصل عليه. إن ميراثاً مشتركاً وقضية مشتركة يوحدان بين الفنانين شعورياً أو لا شعورياً: وينبغي أن نسلم بأن هذه الوحدة شعورية في أغلب الأحيان. وأعتقد أن ثمة رابطة لا شعورية بين الفنانين الصادقين من أي عصر. ولما كانت غرائز الترتيب تلزمنا بالآ نترك لمصادفات اللاشعور ما نستطيع أن نحاول القيام به شعورياً فإننا مضطرون إلى أن ننتهي إلى أن بوسعنا أن نحدث ما يقع لا شعورياً وأن نُشكِّكه على شكل هدف إذا قمنا بمحاولة واعية لذلك».

إن عبارة «كل عضوي» في هذا الصدد ذات نكهة جبرية تكاد تماثل في تطرفها أي شيء نجده عند تين. أضف إلى ذلك أننا إذا انغمسنا في امتياز التحديد الخاص، فما طبيعة الكل العضوي الذي يشمل ويقرر باوند وفالري، وإلبوت وروينسن؟ وهل وظيفة الذكاء الواعي هي فقط أن يُعجل ويضفي الفاعلية على ما هو خالق، في غير هذه

الحالة، أن يحدث لا شعورياً؟ لئن كان الأمر كذلك، لقد كنا بإزاء جبرية إلا تكون محضاً بصورة كاملة، فإنها كذلك بدرجة كافية يقينا.

وخير تعليق ممكن على هذا النوع من التنظير قد أدلى به إليوت ذاته. ففي مقدمة كتابه «جدوى الشعر وجدوى النقد»^(٢٤) (٢٤ - جدوى الشعر وجدوى النقد، تأليف ت.س. إليوت، الناشر: فيبر وفير، لندن، ص ٢٥) كتب:

«أعتقد يقينا أنه في العصور التي يكون فيها جدوى الشعر أمراً متفقاً عليه فإنه لمن الأقرب إلى الاحتمال أن تجد ذلك الفحص الدقيق والحريص للتوفيق والعيب في كل بيت وهو ما يفتقر إليه، على نحو واضح، نقد عصرنا، ذلك النقد الذي لا يلوح أنه يتطلب من الشعر أن تحسن كتابته، وإنما أن يكون «مثلاً لعصره».

بيد أن إليوت وحفنة صغيرة من حواريين أقوىاء التأثير، وليس بقيتنا، هم وحدهم الذين يتطلبون أن يكون شعرنا مثلاً لعصره، ويلوح أنهم قد قرروا عن وعى أن الاتجاه اللاواعى للعصر هو إنتاج شعر على نسق باوند وإليوت إلا عندما يحدث أحيانا لأحدهم بنوع من التأسل (العودة إلى صفات الأسلاف) لا تفسير له أن يميل إلى شاعر من نوع آخر.

٦ - الجبرية

رأينا أن اتجاه فكر إليوت بأكمله إنما ينزع نحو نظرة جبرية إلى الأدب. ومع ذلك فإن إليوت شديد القسوة في تعليقاته على الآراء الجبرية حين يتسنى له تبينها. ففي مقالته عن جون برامهول يكتب على النحو التالي^(٢٥) (٢٥ - مقالات مختارة، ص ٣٠٣):

«إن فلسفة هوبز ليست فلسفة قدر ما هي تخطيط أولى لكون الذرات المادية الذي تنظمه قوانين الحركة والذي ظل يُشكل النظرة العلمية إلى العالم من نيوتن إلى أينشتاين. وعلى ذلك فإن من الطبيعي تماماً ألا يكون هناك في كون هوبز مكان للإرادة الإنسانية. والذي أخفق في أن يتبينه هو أنه لا مكان فيه للوعى أيضاً أو للكائنات الإنسانية. وعلى هذا فإن نظريته الفلسفية الوحيدة إنما هي نظرية في الإدراك الحسى، ومذهبه السيكلوجى لا يترك مكاناً في العالم لنظريته في الحكومة. إن نظريته في

الحكومة ليس لها أساس فلسفى وهى لا تعدو أن تكون مجموعة من الآراء الحصرية والتميزات والتأملات الصادقة فى الخبرة تضى عليها ميتافيزيقيا مبهما وحدة زائفة. إن اتجاه هوبز من الفلسفة الخلقية لم يختلف بحال من الأحوال من الفكر الإنسانى ولا اختفى الخلط بين الفلسفة الخلقية وضرب من علم النفس الألى.

وفى مقالته «الكاثوليكية والنظام الدولى» (٢٦) - الكاثوليكية والنظام الدولى، فى كتاب «مقالات قديمة وحديثة»، الناشر: هاركورت بريس آند كمبانى، ن.ى.ص (١١٨) يكتب:

«إن غير الكاثوليكي، ومن المحقق أن الفيلسوف غير المسيحي إذ لا يشعر بما يلزمه أن يغير ذاته ولا يستشعر بالتالى حاجة مقنعة إلى فهم ذاته، معرض لأن يقع تحت سيطرة تحيزات وخلفيته الاجتماعية وأنواقه الفردية. وأجرؤ على القول إن هذا هو الشأن معنا نحن أيضا، ولكننا على الأقل فيما أمل نعترف بواجبنا أن نحاول إخضاعها».

وعلى الصفحة التالية من المقالة ذاتها:

«إن أناسا بالغى القلة بالتاكيد هم الذين يودون أن يكونوا أفضل مما هم عليه أو - إذا استخدمنا مصطلحات أكثر قداسة - عطاش وجوعى إلى البر. وإن ما يتصادف أن نميل إليه كأفراد، خارج التيار الرئيس الذى هو الموروث الكاثوليكي، لمعرض أن يكون هو ما مال إليه طرازنا من الناس فى نطاق ضيق من المكان والزمان. ومن المحتمل أن نحمل على محمل الحقائق الأبدية أمورا لم يسلم بها فى الحق إلا مجموعة صغيرة من الناس أو لفترة زمنية بالغة القصر».

وفى مقالة «وظيفة النقد» (٢٧) - مقالات مختارة، ص (١٤):

«المرء خليق أن يعتقد أنه إذا أراد الناقد تبرير وجوده فعليه أن يحاول تنظيم تحيزاته ونزواته الشخصية. وهى عناصر غير مرغوب فيها كلنا معرض لها - وأن يحصر خلافاته مع أكبر عدد من رفاقه فى نطاق السعى المشترك إلى الحكم الصادق».

وبعد ذلك بثلاث صفحات يقول فى نفس المقالة:

«السؤال، وأول سؤال: ليس: ما الذى يواتينا بشكل سهل. وإنما ما هو الشيء الصائب؟»

إن الاتجاه العام لكل هذه القطع هو أن يؤكد قدرة الإنسان على نقد ذاته وتحسينها، بالإشارة إلى معيار مطلق، وتأكيد ضرورة أن يصنع هذا. وأنا على أتم اتفاق مع وجهة النظر هذه. وبالإشارة إلى وجهة النظر هذه، فيما يظهر، يعترض إليوت على قطعة من هربرت ريد. ففي نهاية كتابه المسمى «وراء آلهة غريبة» يقدم إليوت ملحقا يشتمل على أربعة نماذج من الهرطقة الحديثة، ثالثها قول هربرت ريد:

«والخلاصة أن الخلق مثل أعلى شخص يختاره الفرد ويضحى في سبيله بكل الدعاوى الأخرى، خاصة دعاوى العواطف أو الانفعالات. ويترتب على ذلك وجوب أن يوضع الخلق في مواجهة الشخصية التي هي المقام العام المشترك لعواطفنا وانفعالاتنا. وهذه يقينا هي المقابلة التي أرغب في توكيدها. وعندما أقول بعد ذلك إن كل شعر - وأود أن أدرج فيه كل الدوافع الغنائية - نتاج الشخصية وبالتالي يكف في الخلق أكون قد قررت الخيط الرئيس لمقالتي».

إن هذه القطعة تعنى، باختصار، أن الشعر نتاج لما نحن عليه، وأن أى محاولة لإعادة صنع أنفسنا بحسب مثل أعلى ستدمر الشعر. وإليوت يعترض عليها - فى تقديرى - لأنها تزكى أن يصنع الشاعر ما يواتيه على 'نحو طبيعى وسهل بدلا من أن يصنع ما هو صواب. ومع ذلك فإن إليوت إذ يدافع عن شعره الخاص، فى نهاية المقالة الأولى من الكتاب ذاته، يستخدم حجة ريد دون إدراك، فيما يظهر، لهذه الحقيقة (٢٧ - وراء آلهة غريبة، ص ٣٠):

«ومن ناحية أخرى أيضاً أجدنى مهتماً اهتماماً شخصياً بإيضاح استخدام المصطلحات التى كنت معنيا بها. ليس صديقى الدكتور بول إلر مور أول ناقد يوجه الانتباه إلى عدم الاتساق الظاهر بين شعرى ونثرى النقدى - رغم أنه أول ناقد أحدث لى حيرته فى هذا الشأن أى حزن. وقد يلوح أنى على حين أو من بأصوب الآراء فى نقدى، لا أفعل شيئا سوى انتهاكها فى شعرى، وبذلك أظهر فى دور مزيج إن لم يكن ذا وجهين. وليس فى هذه المسألة ما يشعرنى بالخجل. بديهى أنى لست مهتماً بأولئك النقاد الذين يثنون على نقدى كى ينتقصوا من شعرى، أو أولئك الذين يثنون على شعرى لى ينتقصوا من آرائى فى الشؤون الدينية أو الاجتماعية، وإنما أنا مهتم فقط بالرد على أولئك النقاد الذين من نوع الدكتور مور ممن أزجوا إلى تحية - لا يهم هنا أن أكون جديراً بها أو لا أكون - التعبير عن بعض الموافقة على كلا الأمرين. وإنى

لخلق أن أقول إنه من المشروع أن ينشغل المرء في تأملاته النثرية بالمثل العليا أما عند كتابة الشعر فلا يستطيع أن يعالج سوى الواقع. وإنى لأتساءل: لم كان أغلب الشعر الدينى رديئاً إلى هذا الحد، ولم لا يصل إلا هذا القدر الضئيل من الشعر الدينى إلى أرقى مستويات الشعر؟ إن ذلك راجع إلى حد كبير فيما أظن إلى عدم إخلاص ورع».

والآن فإننا إذا غيّرنا كلمة «مثل عليا» عند إليوت إلى كلمة «خلق» (وهو تصور مثالى) عند ريد، وكلمة «الواقع» عند إليوت إلى كلمة «شخصية» عند ريد، ومن المحقق أن المصطلحات فى هاتين القطعتين قابلة لأن تتبادل المواقع، فسنجد ذات التقرير بالضبط عند كلا الرجلين، وهو عند إليوت أقل جدارة بالغفران منه عند ريد، لأن ريد يتمتع على الأقل بفضيلة الاتساق مع نفسه. لدى كلا الرجلين يعنى التقرير شيئاً من هذا النوع: إن طبائعتنا الفردية مقررة لنا، وطريقتنا الفعلية فى الشعور لا يمكن تغييرها، رغم أنه قد يكون من الممارسات الورعة الجديرة بالإعجاب أن نتدبر الخصائص النظرية لنوع أفضل من الطبائع - قد يكون من الممارسات الورعة الجديرة بالإعجاب أن نفعل هذا، بقدر ما لا ننغمس فى عدم الإخلاص الورع المتمثل فى أن نحاول جعل طبيعتنا الخاصة تمتثل لهذا المثل الأعلى. إن الإخلاص الورع الذى استمده إليوت من مسيحيته فى ثلاثة أو أربعة عشر الأعوام الفائتة يحتمل أن يُحير نوعاً أبسط من المسيحيين.

ولئلا يظن القارئ أنى أسأت تمثيل إليوت بانتزاع قطعة، دون عدل، من سياقها، دعنى أورد قطعة أخرى أقصر من موضع أسبق من المقالة ذاتها ^(٢٨) (٢٨ - نفسه، ص ٢٧):

«ليس هناك كاتب عاقل يستطيع فى قلب شىء يحاول أن يكتبه أن يتوقف ليتأمل ما إذا كان هذا الشىء سيكون رومانسياً أو عكس ذلك. ففى لحظة الكتابة يكون المرء هو ما هو، وإن دمار حياة كاملة، أو كون المرء قد ولد فى مجتمع غير مستقر، لما لا يمكن إصلاحه فى لحظة الإنشاء».

فى لحظة الكتابة يكون المرء على ما هو عليه: أو - بعبارات أخرى - ليس للمرء سلطان على تلك اللحظة، وعلى المرء أن يستسلم لمشاعره ولعاداته فى تلك اللحظة إذا أراد أن يحقق الإخلاص. ولكن لدى أى نقطة من حياة الشاعر الأدبية يصدق هذا؟ لنن صدق فى سن السادسة عشرة، لما نما الشاعر إلا قليلاً وراء تلك السن. ولئن كنا

نشجع الشاعر فى سن السادسة عشرة على تحسين عاداته الأدبية، فلم لا نشجع الشاعر على ذلك فى سن السادسة والأربعين؟ واضح أن المرء لا يغير عاداته الأدبية فيما بين لحظات الإنشاء، وإنما يغيرها - إذا غيرها أساسا - عند الكتابة. ولئن كان اهتداء المرء إلى الكاثوليكية وإلى الكلاسيكية يستحق هزة من القلم، فإنه يستحق المغامرة بوضع سنوات من الإنشاء غير المرضي لكي يكون المرء عادات جديدة. وإنى لعلى يقين، بدرجة معقولة، من أن كلاً من الإكويني وأرسطو فى صفى فى هذه المسألة. إن موقف إليوت إنما هو موقف جبرى لا يخفف منه شئ.

أضف إلى ذلك أن وجهة النظر المشار إليها هنا متصلة بالنظرة الماركسية والفاشية الذهابية إلى أن الفرد يفتقر إلى القدرة الخاصة والشخصية على بلوغ الصلاح فى مجتمع فاسد، إنها وجهة نظر طوباوية وليست مسيحية: إن المسيحية تقوم على افتراض مؤداه أن الإنسان يستطيع - بعون من الفضل الإلهي - أن ينقذ نفسه فى مجتمع فاسد. ولئن كان إليوت على اقتناع بأن حضارة عصرنا، على ما هى عليه من سوء، تمثل أخطاراً أعظم مما كانت تمثله مثلاً الحضارة المتوسطة فى عصر أوغسطين، أو الحضارة البريطانية فى عصر بيد، فإنه يحسن صنعاً بأن يوضح رأيه هذا.

يلوح أن إليوت قد اصطنع، دون روح نقدية، غنائية نوسطالجية تاريخية من النوع الذى نجده لدى هنرى آدمز فى مرحلته اللاحقة. إنه، مثل آدمز، يقيم تضاداً على نحو متكرر بين عصر دانتي والاكوييني والقرن العشرين. وعندما يشير إلى عصر دانتي والاكوييني يكون واضحاً أنه إنما يشير، بصفة خاصة، إلى عقلى دانتي والاكوييني لا إلى العالم السفلى الرحيب من الوثنية الفظة على نحو خامل التى كانت تحقق بهما، كما أنه من الواضح أنه فى إشاراتِهِ إلى القرن العشرين إنما يفكر فى اختلاط الأمور عليه شخصياً، كما فى اختلاطها على رجال من قبيل جون ديوى وبرتراند رسل، وليس فى عقول من طراز جيلسون، وما يول، وفالري. إنه لمن الأمور الصعبة، إن لم يكن محالاً، أن تعرف روح أى عصر. فعصر بوب، وعقل بوب ذاته، مشهد صراعات مركبة وأى عصر آخر تقريباً أكثر من ذلك تركيباً. إن الربوبية غير الكفو لقصيدة «مقال عن الإنسان» لم يفرضها على بوب عصره: فبوب - بسبب عجزه عن التفكير وقدرته على الكتابة كما لو كان يفكر على أكمل نحو - قد صنع على الأقل مثل ما صنعه

شافتسبرى لكى يفرضها على العصر. ولو كان قد أوتى ذهنًا حادًا كذاك الذى أوتيه صمويل جونسون لكان من اليسير أن يتغير تاريخ ذلك العصر تغيرا عظيما عما كان عليه.

إن الكاتب المصمم على العثور على روح عصر من العصور من المحقق أنه سيقع ضحية انطباعات من نوع بالغ المحدودية. وإذا يسعى باحثًا عن روح عصره الخاص، لكى يمثل له ويكون فى آن واحد ملخصا ومقررا على النحو الأمثل، فمن المحتمل أن يقع ضحية انطباعات لا تعدو أن تتملق ضعفه. ولكى أمثل هذه الصعوبة، دعنى أسوق قطعتين من إليوت فى وصف عصر شكسبير. نحن نجد فى مقالته عن جون فورد التقرير التالى ^(٢٩) (٢٩ - مقالات مختارة، ص ١٧٩):

«فى عمل شكسبير ككل نستطيع أن نقرأ أعمق دراسة للإنسانية قام بها شاعر، وبقينا واحدة من أكثر الدراسات ظلمة رغم أنها فى الحقيقة من الشمول إلى الحد الذى لا نستطيع معه أن نصفها ككل بأنها طروب أو حزينة. ونحن نتبين نفس هذا الافتراض للدوام فى زملائه الأدنى مرتبة. وقد كان دانتى أيضاً يعتقه وكذلك الكتاب المسرحيون الإغريق العظماء. أما فى فترات عدم الاستقرار والتغير فنحن لا نلاحظ هذا. لقد كان عالما أخذا فى التغير ذلك الذى التقى بعينى لوكيان أو بترونيوس».

وفى مقالة «شكسبير ورواقية سنيكا» ^(٣٠) (٣٠ - نفسه، ص ١١٢) نلتقى بهذا الانطباع البديل:

«فى انجلترا العصر الإليزابيثى نجد ظروفًا كانت فى الظاهر مختلفة تماما عن ظروف روما الامبراطورية ولكنها كانت فترة تحلل وعماء. وفى مثل هذه الفترات يبادر الناس بلهفة إلى اصطناع أى اتجاه انفعالى يلوح أنه يمنع المرء شيئا صلبا حتى ولو كان لا يعدو أن يكون موقف «أنا نفسى وحدها».

لئن كان التقرير الثانى صادقا، فلا يسعنا إلا أن نورد حالتى بن جونسون وشكسبير لكى نثبت أنه لا حاجة بالفن إلى أن يكون عمائيا فى فترة من العماء. ولئن كان التقرير الأول صادقا فعلى أن نرضخ لوبستر وفلتشر. إن هذين التقريرين حين يؤخذان معاً، إلى جانب التخمينات التى يوحيان بها، قد يؤيدان بنا، كما هو معقول، إلى الاعتقاد بأن أغلب الفترات متنوعة وملينة بالمخاطر، وأن وجود جيلسون وفاليرى فى عصرنا قد يكون حقيقيا وليس وهما، وأن أى محاولة لسبر غور روح العصر من خلال نظرة عين يحتمل أن تؤدي إلى انطباعية عارضة جداً.

روبرت جريفز

كان ت.س. إليوت - وهو أمريكي آخر - كاتباً رشيقيًا للأناشيد والقصائد التقليدية في هارفارد (إلى أن قرأ الفلسفة وتوقف عن قرض الشعر بعض الوقت). وجاء إلى أوروبا قبل الحرب العالمية الأولى بعام أو عامين فوجدها أكثر ملائمة له من قارته الأصلية. وبالرغم من ذلك ملّ، حتى درجة الصراخ، حفلات الشاي، وثرثرة طلاب الفنون، ومجتمع المنزل ومشارب الكوكيتيل، وضباب لندن، وترانيم كنائس لندن. وسرعان ما بدأ يشعر بالصلع والكبر، وبأنه لا جدوى منه. ورد الفعل هذا هو الذي يفسر قصيدته «بروفروك» (التي نشرت عام ١٩١٧). وقد التقيت بإليوت أول ما التقيت به عام ١٩١٦ فالفيتة شاباً حسن المظهر إلى حد مدهش، من الطراز الإيطالي، له نظرة خجول مطاردة، وعزوف (وجدته ساعتها جذاباً) عن تقبل أوضح ظاهرة في تلك الأيام: وهي الحرب العالمية التي كانت تدخل حينذاك أكثر مراحلها دموية، وتتم كل الدلائل على أنها سوف تستمر إلى أن تقضى على كل إنسان في لندن، باستثناء المعمرين والمحايدين. وكان على أن أعود إلى جبهة السوم في أي يوم. وقد أبهجني أن أنسى الحرب في صحبة إليوت المحايدة على نحو رقيق.

وعندما أراحتنا الهدنة جميعاً، لم يكن مصاباً بعصاب حرب عليه أن يطرحه عنه. وقد مضى إلى الأمام كرسول للعشرينيات الباكرة، المناهضة للرومانسية، والتي لا يعوقها أي كف. وفي قصيدته «فرس النهر» سخر من الكنيسة دون توقيف:

إن اللحم والدم ضعيفان واهنان
معرضان للصدمة العصبية
أما الكنيسة فلا يمكن أن تنهار
إذ هي مؤسسة على صخرة.

إن خطوات فرس النهر الواهنة قد تخطى
في الإحاطة بنهايات الأشياء
أما الكنيسة فهي في غنى عن الحركة
كيما تجمع أنصبتها.

وكان، كباوند، على معرفة بعدة لغات: فالمقتطفات اليونانية واللاتينية والفرنسية والألمانية والإيطالية والسانسكريتية تتعاقب على قصائده. ولكنه حرص على التثبت من دقتها. وكانت أذنه الشعرية أفضل من أذن باوند بكثير.

وقد تقبل باوند إليوت كحوارى له، وكافأه إليوت على تصحيحه «الأرض الخراب» بالقلم الأزرق بإهداء القصيدة إليه: «إلى الصانع الأمهر». وفي اعتقاده أن هذه القصيدة الشهيرة كانت أول قصيدة تدخل على الشعر الانجليزى طريقة «الاصق» التى صارت بدعة فنية جارية. وطريقة الاصق هى تقنية دهن أوراق الخريف، وتذاكر الحافلة، والنشرات المعدنية، والفراء، وأوراق اللعب، والأزهار الصناعية على صفحة من الورق، من أجل خلق «تكوين» ذى دلالة. أما علام يدل هذا التكوين، فذاك ما لا شرح له. وفي تلك القصيدة دهن إليوت شذرات من التتميق الإليزابيثى فى مقابل أمثلة - اختارها بمهارة - للقدارة الحديثة (وإن لم يعتمد قط إلى استخدام أى كلمات تحول بينه وبين المجتمعات المهذبة فى الصالونات). وفى هوامشه (التى ذيل بها القصيدة) طلب من القارئ، بالرغم من التغيير المستمر للموضوع والبحر، أن يجد خيطا من المعنى يربط بين أجزاء القصيدة: قال: «لم أستوح عنوان القصيدة فحسب، وإنما خطتها أيضا وقدرنا كبيرا من رمزياتها العارضة من كتاب الأنسة جيسى ل. وستون عن أسطورة الكأس «من الطقس إلى الرومانث» (طبعة كمبردج). وإنه لمن المؤكد، ما دمت مدينا إلى هذا الحد العميق، أن كتاب الأنسة وستون سينير صعوبات القصيدة خيرا مما تستطيع هوامشى أن تفعل. وإنى لأزكى هذا الكتاب (بغض النظر عن قيمته العظمى فى حد ذاته) لكل من يرى فى مثل هذا الشرح ما يستحق عناء المشقة. وثمة كتاب آخر فى علم الإنسان أجدنى مدينا له عموما، كتاب أثر فى جيلنا بعمق، وأعنى به «الفصن الذهبى». وقد استخدمت منه، بخاصة، المجلدين المسميين «أتيس» «أنونيس» و«أوزيريس». ويوسع أى إنسان على معرفة بهذه الأعمال أن يتبين فى قصيدتى، على الفور، إشارات معينة إلى احتفالات الزرع».

وفى الوقت ذاته، شجع باوند إليوت على الجهر بالحواز المعادى للسامية:

إن دارى قد دب إليها البلى

وإن اليهودى (the jew بحرف [صغير) يجلس القرفصاء على قاعدة النافذة،

مالك البيت، وقد نسله أبواه فى بعض حانات أنتويرب.

وعلت جلده البثور فى بروكسل، ورتقت خروق جلده ثم قشرت فى لندن.

(ولنلاحظ أن إليوت ذاته، بالرغم من أنه قد رتقت خروق جلده ثم قشرت فى لندن فيما بعد، لم ينسله أبواه بتلك الطريقة، وإنما أنجبه بحكمة أب مسيحى يتقى الله). ومرة أخرى نجده فى القصيدة التى مسرحها مدينة البندقية يقول:

إن الجرذان تحت الأكوام

واليهودى (the Jew بحرف I صغير) تحت مستوى النوع.

المال فى الفراء. البحار بيتسم

(وقد ظلت أسرة إليوت بعيدة عن تجارة الفراء: إذ وجدت أن الآلات أكثر مجلبة للاحترام).

ومهما يكن من أمر فقد انغمست الحركة التحريرية للعشرينيات - كما تذكر الكتب المقررة - فى الثلاثينيات السياسية الطابع. وقبل أن تنتهى هذه الحقبة وجدنا إليوت - الذى لم يكن، بخلاف باوند، يحمل ضغنا للعالم وإنما مجرد خجل منه - يتصالح مع فرس النهر (الكنيسة). وبدلاً من أن يكتب «سوناتات كنسية» (كما فعل وردزورث) كتب «جريمة قتل فى الكاتدرائية» و«الصخرة» ليشجع على التبرع للكنيسة:

بسنیکا وشيشرون

وبفكاهة العامية اللندنية، يعوض ما فات.

ويكشر الكهنة المبتهجون، غير متوانين

فى جمع الحصص الجديدة.

وما لبث أن غدا من وكلاء الكنيسة، وحرر قصائد كبلنج، وسحب ما سلف من طعنه فى ملتن.

ولما كان إليوت مصرفياً سابقاً، وأقل سذاجة من باوند فى الاقتصاد، فقد قاوم فكرة مناهضة الربا الثابتة عند باوند، ونضج حتى صار رجل أعمال صلباً، وإن يكن ميالاً إلى التقاعد. ومع ذلك فإنه كان، فى يوم من الأيام، شاعراً لمدة قصيرة. وأنا أشير هنا إلى قطع الشعر المرسل التى تطارد خيال قارئها فى «الأرض الخراب». وإذا كان

قد وجد مطالب ربة الفن أقسى من أن يستطيع تلبيتها، فمن ذا الذى يلومه؟ سأنظر دائما أشعر بالعرفان لإليوت لأنه كان الناشر الوحيد فى لندن الذى وجد فى نفسه من الشجاعة ما يدفعه لأن ينشر كتابى الطويل «الربة البيضاء». وكان رفضه نشر كتابى «استنقاذ إنجيل الناصري» جذابا: فقد فسر ذلك بأنه «قد كان بحيث ينشره، لو أنه كان مكتوبا على نحو أشد جفافا». وإنى لأعجب بولاء إليوت الشجاع لأصدقائه القدامى حين يقعون فى متاعب: فقد كان المحرك الأول للاحتجاج على المعاملة غير اللائقة التى عومل بها باوند المتهم بخيانة وطنه الولايات المتحدة، وذلك عندما قبض عليه الجيش الأمريكى فى إيطاليا عند نهاية الحرب. وقد طلب إليوت إلى أن أشارك فى التوقيع على ذلك الاحتجاج. غير أنه من القواعد التى أسير عليها ألا أتدخل فى الشؤون الداخلية لأى دولة أخرى.

وديوان «أربع رباعيات» الذى ظهر فى منتصف الحرب يشبه ديوان «نهر ددون» لوردزورث، على قدر ما كتب كلاهما من أجل إعادة الثقة إلى الجمهور بأن الشاعر ما زال يحمل قلما فى يده فإليوت يقول:

أواه أيها الظلام الظلام الظلام. إنهم جميعا يختفون فى الظلام:

القباطنة، والمصرفيون التجار، ورجال الأدب البارزون

والموظفون المبرزون، ورؤساء الكثير من اللجان.

تظلم الشمس ويظلم القمر، وكذلك التقويم السنوى

وصحيفة البورصة ودليل المديرين.

وهكذا فهأنذا فى منتصف الطريق، وقد سلخت من عمرى عشرين عاما

عشرين عاما ضاعت هدرًا، أعوام ما بين الحربين

أحاول أن أتعلم كيف أستخدم الكلمات، فإذا كل محاولة

بداية جديدة، وإغارة على ما لا يمكن التعبير عنه بالألفاظ

مستخدما فى ذلك معدات رثة تتدهور دائما.

وإنى لأظن أنه قد ذكر الحربين العالميتين لأن المشاعر غير العادية التى أثارتها دفعتني إلى الكتابة عن شؤون شخصية تماما. ولكن فيم شكواه؟ ومن الذى أجبره، أثناء معركة السوم، على حضور حفلات الشاي اللندنية التى ترأسها مضيفات ممالات؟ أو ما

الذى أجبره، فى الأعوام التالية، على أن يغدو رئيساً لعدة لجان، ويظهر فى «دليل المديرين» بدلاً من أن يخدم ربة الفن؟ أهو يريد شفقتنا لأن معداته السيئة فى تدهور مستمر، ولأنه بدد عشرين عاماً من عمره فى نشر كتب الآخرين بدلاً من تأليف كتبه هو؟ ومن جانبى كنت أتمنى لو أنه توقف عن قرض الشعر بعد قصيدة «الرجال الجوف»، ذلك الإعلان الأمين والمحطم للقلب، يقيناً، لإفلاسه الشعرى:

نحن الرجال الجوف

نحن الرجال المحشوين

نتساند معاً

رُؤسنا حُشيت قشاً. وأسفاه!

أصواتنا الجافة، إذ

نتهامس معاً

خافطة خاوية من المعنى

كصوت الريح على العشب اليابس

أو وقع أقدام الفئران على الزجاج المهشم

فى قبونا الجاف

شكل بلا صورة، ظل بلا لون

قوة مشلولة، إيماءة بلا حركة

لأن لك الملك

إن الحياة بالغة الطول

لأن لك الملك.

والمقدمة التى كتبها إليوت لديوان باوند «قصائد» تكشف عن أنهما، كليهما، قد أقاما ممارستهما غير العروضية على مثال لافورج. ولكن إليوت لا يوضح لنا الداعى إلى ذلك. فأما أن لافورج قد حاول أن يتملص من السترة الضيقة للبحر الاسكندرى الكلاسيكى الفرنسى، فأمر يلوح غير ذى صلة بالحالة التى أمامنا. لأن الانجليزية لم

ترتد أى سترة ضيقة منذ عصر الخنوع. وإذا كانت السترات الضيقة لا توجد إلا ليتملص المرء منها، فلم وجه باوند وإليوت كل ذلك الاهتمام إلى بوب، حتى لنرى إليوت (فى المقدمة السالف ذكرها) يجعل من الاعجاب به محك الذهن الشعري حقا؟ أنا كليل الفهم هنا؟ غير أنه مهما يكن من أمر، فإن أكثر ما يعجبني فى إليوت هو أنه بالرغم من أن أحد قلبيه، القلب الشعري، قد مات وأقيمت له جنازة منفصلة، على الطريقة اليهودية (بحرف ل كبير) فإنه ما زال يزور قبره فى لوعة، ويضع عليه أكاليل الزهور.

روبرت جريفز، الامتياز المتوج ص ١٤٦ - ١٥١.

مدخل إلى ٥٠ شاعراً بريطانياً

تأليف مايكل شميث

ت . س . إليوت

بيد أن إليوت ينبغى أن يعد مسئولاً - إلى حد كبير - عن انحراف «الحدائث» وتقليل أثرها فى الشعر الإنجليزى. إن الذروة الظاهرية لشعره «أربع رباعيات» ترفض الحدة المضمرة فى «الأرض الخراب» وعمله الباكر الحديث الصبغة. إن قصيدته الأخيرة «أربع رباعيات» استطرادية وفى بعض المواضع مطمبة. ومن الحق أن افتقاراً غريباً إلى الأمانة أحياناً ما يفسدها. ورغم أنها أسرة ذهنية وغنية إيقاعياً، فإن ما تشترك فيه مع أودن اللاحق لا يقل عما تشترك فيه مع إليوت الباكر. إنه يفيض فى الحديث أمام جمهور، ويستكشف معانيه، ولم يعد يوصلها، بحيوية، على شكل خبرة. ويغدو أخلاقياً صريحاً. لقد اختفت النغمات العشقية التحتية الحانقة التى تميز خير كتاباته.

ص ١٢٥

وتلعب صورة الموسيقى دوراً مهماً فى كل شعر إليوت. ففى عناوين قصائده نقراً: «أغنية حب»، «رابسوديا»، «مقدمات»، «تدريبات الأصابع الخمس»، «رباعيات». إن لصورة الموسيقى دلالة خاصة لديه، توحى فى آن واحد بنمط معين من التنظيم واتجاه معين إزاء اللغة. وهى فى «الأرض الخراب» موسيقى مأسوية، ولكنها تغدو فيما بعد أشبه بموسيقى شكسبير المؤلة المفتدية.

كتب بان، لندن ١٩٧٩، ص ١٢٨ - ١٢٩.

ت.س. إليوت
تحرير رتشارد مارش وتامبيموتو

ف.ف. مورلى

ت.س. إليوت ناشراً

إعلانات الكتب! إنها لعنة مهنة النشر. قد تكون عزيزة على قلوب بائعى الكتب، ولكنها رغم ذلك كله شريرة من كل ناحية. إن كتابتها عذاب. وقد كتب إليوت آلافاً منها. وأستطيع أن أشهد، من معرفتى الشخصية بكل من إليوت وكتابة إعلانات الكتب، أنه - أثناء حياته فى مهنة النشر - قد أخرج منها عدداً كبيراً إلى حد يجعل من المحال أن يجد وقتاً أو طاقة لكتابة أى شىء آخر.

ص ٦٨

نيفيل كوجهيل
سوينى فى نزاله (حكاية أو اثنتان)

ذات صباح اندفع مستر وستان أودن، وكان وقتها طالباً جامعياً فى كرايست تشيرش، إلى كلية إكستر، حيث إنها كانت ساعة درسه على، قائلاً:

«لقد مزقت كل قصائدى»

«حقاً! وله؟»

«لأنها لا خير فيها. قائمة على وردزورث. لا خير فى ذلك اليوم».

«إيه . . ؟»

«يجمل بك أن تقرأ إليوت. لقد كنت أقرأ إليوت. الآن أرى كيف أود أن أكتب. لقد كتبت قصيدتين جديدتين هذا الأسبوع. اسمع!»

وتلاهما:

كنت قد نُشئتُ على تطلُّب معنى منطقي فضلاً عن المعنى الحسى فى الشعر، ومن ثم لاحت لى تلاوته غير مفهومة على الإطلاق، وإن لفتت نظرى بعض صور كانت لها قوة مفاجئة وإن بدت منبئة الصلة بالسياق. ومازلت أذكر إحداها: رجل قرب بوابة ينظر إلى حقل، وإن ندعنى «معناها»، فى سياق استعصى على فهمى. شكوت من هذا فشرح لى أودن، بوضوح ورثاء أن «فهم» قصيدة من الشعر لم يكن عملية منطقية، وإنما هو تلق - كوحدة - لنموذج من صور منسقة نشأت من تداع حر لأفكار ما تحت الشعور، خاصة به. ومرة أخرى أوصانى بقراءة أعمال مستر إليوت. كان ذلك كله زهاء ١٩٢٦ - ١٩٢٧ .

ص ٨٢

جريمة قتل فى الكاتدرائية

تحرير نيفيل كوجهيل

إن أولى محاولات إليوت لكتابة مسرحية تتكون من شذرتين باهرتين، كثيراً ما أبخستا قدرهما، تدعيان «سوينى فى نزاله». ويمكن ان تُكتب مقالة كاملة عن تأثيرات هذه التجربة الدرامية فى مسرحية «جريمة قتل فى الكاتدرائية». فالعنوان الفرعى يدعوها «ميلودراما أرسطوفانية» ولا يومى هذا إلى العناصر الهزلية فحسب (وهى تقترب بلون من الشناعة أو الرعب) وإنما أيضاً إلى طابعها الطقسى.

ص ١٣

ت.س. إليوت

اجتماع شمل الأسرة

تحرير نيفيل كوجهيل، ص ٤٤

اللمحة البطيئة:

إن الخبرة المركزية فى مسرحية «اجتماع شمل الأسرة»، كما أسلفت، هى خبرة اهتداء، نابعة من اقتناع بالخطيئة الشخصية وخطيئة العالم العامة.

ت.س. إليوت

حفل الكوكيتل

تحرير نيفيل كوجهيل، ص ٢٧٩

جعل سير هنرى يورد شلى. وسير هنرى خليك أن يعرف شلى، وشلى خليك أن يقدم الحدة.

وقد وجد القطعة التى كان بحاجة إليها واردة بالفعل فى رواية عنوانها «الهبوط إلى الجحيم» لتشارلز وليمز، صديقه الحميم. وكانت قد نشرت حديثاً عام ١٩٣٧ . كانت القطعة واردة فى الفصل الأول من مسرحية «برومثيوس طليقا»، تصف الخبرة الغريبة للالتقاء بنظير المرء:

قبل أن تستحيل بابل تراباً

التقى الساحر زرادشت، يا طفلى العزيز،

بصورة ذاته تسير فى الحديقة.

ت.س. إليوت، الموروث النقدي، الجزء الثانى، تحرير مايكل جرانت، اجتماع شمل الأسرة.

لوي ماكنيس

«الخطيئة الأصلية»

مجلة «نيوريابليك» ٣ مايو ١٩٣٩، السنة XCVIII، ص ٣٨٤ - ٣٨٥.

(أعيد طبعها فى كتاب ماكنيس «نقد أدبى مختار»، مطبعة كلارندون، أكسفورد، ١٩٨٧، ص ١٠٨)

كان ماكنيس (١٩٠٧ - ١٩٦٣) شاعراً ارتبط بأودن وسبندر أثناء الثلاثينيات. وفى الفترة من ١٩٤١ إلى ١٩٤٩ اشتغل مخرجاً بمحطة الإذاعة البريطانية. وقد نشرت دار فيبر وفيبر له «مجموعة القصائد ١٩٢٥ - ١٩٤٨» فى ١٩٤٩. وظهرت له قصائد ومراجعات فى مجلة «ذا كرايتريون».

ص ٣٨١

إن المشكلة فى مسرحية «جريمة قتل فى الكاتدرائية» هى أن الصراع الأساس كان يدور بين بكيت ونفسه ممثلاً فى المجرمين. ولا يعدو القتل أن يكونوا قد وصلوا خارجين من آلة. أما فى مسرحية «اجتماع شمل الأسرة» فإن البطل - مرة أخرى - يناضل مع نفسه، ولكن الصراع يصير محسوساً أكثر من جراء ألوان النفور بين مختلف أعضاء أسرته - بين البطل وأسرته عموماً أو أمه بوجه خاص، بين أمه والخالات والأعمام، بين الأب الميت والأم، بين ابنة العم - التى تعاني من الكف - ماري والأم والخالات. ولا يعالج الكاتب هذه الشخصيات بطريقة الهجاء الساخر.

ص ٣٨٢ - ٣٨٣

ت.س. إليوت،

تحرير رتشارد مارش، وتاميموتو ١٩٤٨

لوي ماكنيس

«إليوت والمراهق»

(أعيد طبعها فى كتاب ماكنيس «نقد أدبي مختار» مطبعة كلارندون، أكسفورد ١٩٨٧، ص ١٤٨ - ١٥٠)

قرأت قصائد إليوت لأول مرة فى عام ١٩٢٦ أثناء آخر فصل دراسي لى بالمدرسة. وما عنته لى حينذاك أمر بالغ الاختلاف عما تعنيه لى الآن. ومع ذلك تظل بعض الثوابت باقية. لا ريب فى أن نفسى المراهقة (مثل أغلب المراهقين؟) قد فاتها الكثير فى إليوت.

ص ١٤٦

قبل أن أقرأ إليوت بعام كانت قصيدتى الطويلة المفضلة هى «برومثيوس طليقا» ولكنى كنت قد بدأت، بالفعل، أشعر بالتخمة منها: كانت ألوان حماسة شلى قد بدأت تلوح ساذجة لأحد أطفال القرن العشرين، حتى لطفل لم تكن له إلا اتصالات عابرة بنوباته المسرفة فى الصناعية، المسرفة فى التجارية، المسرفة فى الحضرية، المسرفة فى التوحيد القياسى، المسرفة فى التخصص. إن ما كنا نريده هو «الواقعية» ولكن - وهنا المفارقة - كنا نريدها لأسباب رومانتيكية. كنا نريد أن تلعب دور هاملت فى ظل مستودع الغاز. وكان هذا هو المنفذ الذى وجدناه - أو ظننا أننا وجدناه - فى إليوت.

ص ١٤٧

كان الديوان الموجود فى متناولنا يبدأ بقصيدة «بروفروك» وينتهى بقصيدة «الرجال الجوف»: وكان تأثير هذه الأخيرة فىنا أكثر مباشرة من تأثير الأولى. إن المراهق يميل إلى جو الحلم، ومن بين الأحلام يفضل الكوابيس. ولم تكن صور قصيدة «الرجال الجوف» وإيقاعاتها وإعاداتها المنومة مغناطيسيا والتعزيمية بغريبة على أى شخص شب على الكتاب المقدس وعلى مأسى شكسبير أو حتى على الفيكثوريين نوى الطابع الخريفى. وعلى هذا النحو ذاته، فإن القمر الذى يحمل علامات الجدرى فى قصيدة «رابسوديا فى ليلة عاصفة» قد اتخذ مكانه، بطريقة طبيعية، بجوار «السيدة المحتضرة» فى قصيدة شلى (عن القمر)

ص ١٤٧

إن الصورة التى ترد بعد ذلك بأبيات قليلة: الضباب الأصفر الذى يحك ظهره وخطمه على زجاج النوافذ كانت مختلفة. لقد كانت أشد جرأة، بعض الشيء، من بعض الصور فى أ.إ. هاوسمان - أشجار الزان التى «تلتفح الريح بالأوراق» أو المساء الذى «ينزف على الطريق إلى ويلز» (الخطوط من عندى). ولكن لما كانت متحررة من إطار ti - tum - ti - tum عند هاوسمان فقد لاحت أكثر وزنا.

ص ١٤٧ - ١٤٨

إن المراهق يملك حسا فريدا بالبيئة الطبيعية المحيطة به. ولأخذ نفسى مثلا. إنى لم أزر كبريات المدن - لندن، بلفاست، لفربول، برمنجهام - إلا عرضا، ولكن واقعة هذه المدن كانت غامضة، أسرة، مخيفة: كانت واحدة من تلك الأمور الجلل التى لا مهرب منها فى عالمى والتى كنت أعتقد أنه لا بد للشاعر أن يعترف بها.

ص ١٤٩

لقد سمعنا المفتاح يدور

جون هيث - ستير

(عن كتاب «ت.س. إليوت» تحرير رتشارد مارش وتاميموتو)

إن هدفى فى هذه الكلمة هو أن أوحى بهذا الاتصال فى نمو عمل إليوت، مع

الإشارة بوجه خاص إلى قصائده الباكرة، بدءاً بديوان «بروفروك» في ١٩١٧ . إن دين هذه القصائد الباكرة لجول لافورج كثيراً ما أُبرز، ولكن ثمة اختلافاً أساسياً بين عالم لافورج الذي مات في ١٨٨٧ وعالم إليوت الشاب. إن لافورج هو شاعر البؤس والملل في المجتمع البرجوازي الرهيف في القرن التاسع عشر. وهذا الملل رتيب وعديم المعنى كالسلاسل الموسيقية التي تعزفها، طوال الأصائل الطويلة، عذارى محبطات في الضواحي الميسورة الحال.

ص ٢٣٧

ماركوس كنليف

ت.س. إليوت(*)

إن شعر ت.س. إليوت ونقده، على النقيض من شعر باوند ونقده، يتسمان على الدوام بالنضج الكامل. وقد بدأ دراساته الأكاديمية في جامعة هارفارد والسوربون وأكسفورد، وشملت دراسته للشعر فحصاً دقيقاً للشعراء الرمزيين الفرنسيين (وخاصة جول لافورج) والكتاب الانجليز الميتافيزيقيين وتعلم من دانتي وبلوك وبن جونسون وبودلير. ولم يكن يبارى ذكاءه المراهف إلى حد غير مألوف سوى موهبته الشعرية الحاذقة المعجزة. ومن ثم فإن كل ما كتبه، ابتداءً من قصائده الأولى مثل «أغنية حب ج. أ. بروفروك» (١٩١٥)، كان سرعان ما يحتل مكانه في الأدب الحديث ويصير تراثاً وهو ما يزال جديداً. وقد أجمع جيل كامل تقريباً على اعتباره أبرز شاعر يكتب باللغة الانجليزية. ومن ثم فإن تأكيداً لأهمية التقاليد قد أثر تأثيراً ملحوظاً في معاصريه. وكان نقده، حتى في كتاباته الأولى والميالة إلى التهكم الخفيف يتسم بكبح جماح النفس، ولا يحمل شيئاً من طابع الهيستريا أو إصدار المنشورات. لقد كان - مثل «جيرونتيون» أو مثل تيرزياس في «الأرض الخراب» - يتحدث مثلما يتحدث الشيخ، رغم أنه كان شاباً ما يزال. وفي عام ١٩٢٧ وصف نفسه في مقدمته لمجموعة مقالاته «إلى لانسليت أند روز» بأنه «كلاسيكي في الأدب، ملكي في السياسة، وأنجلو

(*) من كتاب «أدب الولايات المتحدة» تأليف ماركوس كنليف، بليكان، ١٩٦١ .

كاثوليكي في الدين». وفي مقالة كتبت بعد ذلك بعامين اتهمه إدموند ويلسون بأنه «نشر عن نفسه أسطورة أرسطوقراطية» ليس لها من الإقناع أكثر مما لأي نظام شخصي آخر: نظام إزرا باوند مثلاً. ومهما يكن من أمر، فإن اختلاف إليوت عن غيره، كما تثبت كتاباته التي تلت، يرجع إلى أن نظامه محدد تحديداً قوياً، وخليق بأن يبدو معقولا في نظر من يتمسكون بالدين المسيحي مثله.

أما من لا يتمسكون به، أو من يجدون رصانته طاغية بعض الشيء فلا يجدون بداً من الاعتراف بأن عبقريته الشعرية قد ثابتت على التطور. إن جفافه لم يعد محولا، والأحرى أنه أشبه بجفاف بعض أنواع الشمبانيا. ورغم أن إليوت أثار حنق بعض الأمريكيين مثل وليم كارلوس وليامز بظهوره بمظهر الرافض لمهاده الأمريكية، فإنه قد أصلح موقفه في السنوات الأخيرة - وهكذا كتب عن رواية «هكبرى فين» باستبصار سخي يثبت أن ذكرى نهر المسيسيبي مازالت باقية في مخيلته هو أيضاً. والأكثر من ذلك هو أن اهتمامه بإمكانات المسرحية الشعرية هذا الاهتمام الذي لازمه طوال حياته لا يتفق والتهمة الموجهة إليه والقاتلة بأنه يتمنى أن يكون أرسطوقراطياً. وتجاريه في هذا الميدان، منذ كتب «سويني في نزاله - ميلودراما أرسطوفانية» (وقد طبعت في مجلة ذا كرايتريون» (١٩٢٦ - ١٩٢٧) تنم على تقدم مطرد ينتظم «الصخرة» ١٩٣٤ «جريمة قتل في الكاتدرائية» ١٩٣٥ «اجتماع شمل الأسرة» ١٩٣٩ «حفل الكوكتيل» ١٩٥٠، ويستهدف بلوغ مثل أعلى هو تحقيق «التضامن بين الجمهور والفنان، ذلك التضامن الذي لا غنى عنه لأي شكل من أشكال الفن والذي يتضح كأبلغ ما يكون في الفن المسرحي» وهذه الكلمات مأخوذة من مقالة له عن «ماري لويد» كتبها في وقت مبكر هو عام ١٩٢٣ .

وإليوت يدرك جيداً أنه لم يبلغ هذا المثل الأعلى بعد، وأن ثمة نوجماطيقية صعبة الإرضاء تتسلل إلى بعض كتاباته، وتجعلها تبدو أشد كهنوتية مما يريد. ولكن الحقيقة أن قلب انتاجه - كما ترينا «أربع رباعيات» مرة أخرى - يتسم بتواضع أصيل. وإذا كانت كتاباته قد بدت في بعض الأحيان جافة لا دم لها، أو بابوية اللهجة أحياناً، فإنها لم تتسم قط بالشراسة أو سوء الطبع. ونجد أن تقييماته النقدية مصحوبة دائماً بفهم حي متعاطف لطبيعة الخلق الفني.

ت.س. إليوت: شاعراً وناقداً(*)

إن إليوت في مقالاته النقدية، وخاصة في مقالاته النقدية الأولى، معنى عناية عميقة (وهو في هذا على صواب) باهتماماته العملية كشاعر. فهو يتسم بالذكاء والقدرة على جلاء الأمور عندما يعبر عن نوقه الشخصى أو عندما يناقش قضية النظم أو غير ذلك من أوجه لغة الشعر. ولكنه يغدو مراوفاً متناقضاً عندما ينتقل إلى قضية التأليف الشعرى ككل أو عندما يعالج موقف أى كاتب من الحياة رغم أن لهجته تكون عادة قطعية أو حتى بوجماتيقية. ومن ثم نجد أن آراءه النقدية أداة خداعة إذا أريد الاستعانة بها فى فهم شعره أو فى فهم غيره من الشعراء.

وعلى الرغم من أن إليوت أعلن ذات مرة أنه كلاسيكى فإن نظرتة إلى الشعر إنما تنبع من مفاهيم القرن التاسع عشر لا من مفاهيم القرن السابع عشر أو القرن الثامن عشر. فهي تنبع من كتابات فلوبيير وبودليير وخلفائهما من الكتاب الفرنسيين كما تنبع من تأثره المباشر بإرفنج بابت وجورج سانتيانا اللذين كانا أستاذين له بجامعة هارفارد ومن تأثره بإزرا باوند وت.إ. هيوم عندما جاء إلى لندن. إن النغمة الفلوبيرية فى نظريته الموضوعية تتبدى حينما يقول فى مقالته «الموروث والموهبة الفردية» إن ذهن الشاعر ينبغى أن يظل «ساكناً» و«محايداً» إزاء مادته مبقياً على الهوة ما بين «الإنسان الذى يعانى والعقل الذى يخلق». كذلك يتبدى تأثير فلوبيير فيه عندما يحاول أن يسوى بين الأدب والعلم، فتراه يقارن منهج جويس فى روايته «يوليسيز» بـ «الاكتشاف العلمى». أما تأثير بودليير وخلفائه فيه فيتبدى فى الصبغة الخلقية التى تلون شعره وفى آرائه عن الرمزية الشعرية واستخدام الإشارات الأسطورية والأدبية وموسيقى الشعر والحساسية.

إن عالم بودليير الشعرى يحوى «غابات من الرموز» وصوره تمزج بين الانطباعات الشعرية المتباينة وتومئ إلى وحدة خفية بين المادة والروح أو هى تبين - من طريق

(*) من مقالة «ت.س. إليوت: شاعراً وناقداً»: بقلم ل.ج. سالنجر، فى كتاب «العصر الحديث»، تحرير بوريس فورد، بليكان، ١٩٦٣.

التورية الساخرة - أن الواقع والمثال متشابهان ومتقابلان في آن واحد. وقد كان مالارميه يرى أنه يمكن للشاعر أن يستحضر سر الأشياء إذا هو استغل ما في الكلمة من طاقات موسيقية. ويوافقه إليوت على هذا الرأي. فهو يمدح بودلير لقدرته على أن يرتفع بـ «صور الحياة القبيحة في المدينة الكبيرة» إلى مستوى «حدة الانفعال في لحظاته الأولى إذ تراه يصور الشيء كما هو جاعلا منه في عين الوقت تصويرا لشيء آخر أكبر منه». وعندما يتحدث إليوت عن دانتي يؤكد أن أمثولاته الرمزية فورية وعضوية وأن «خيال دانتي خيال بصرى . . . بمعنى انه عاش في عصر كان أهله مازالوا يرون رؤى» لأن الإدراك الحسى هو الشيء المهم. وفي موضع آخر يقول إليوت - متابعاً في ذلك مالارميه - إن «الخيال السمعى» للشاعر يستطيع أن يجتاز مواضع اللغة التي أرسى الزمن قواعدها بحيث يعود إلى «أكثر الأمور حظاً من البدائية» ويتوغل بعيداً وراء المستويات الواعية للفكر والإحساس . . . باحثاً عن البداية والنهاية.

وبالمثل فالإليوت يرى أن الوظيفة الحقة للشعر في المسرح الشعري إنما هي «أن يمس تخوم تلك المشاعر التي لا يستطيع شيء غير الموسيقى أن يعبر عنها» وبذلك يزود النظارة ببصيرة دينية ترى ما وراء أفعال البشر . . . وهنا يختلف إليوت عن مالارميه وسائر دعاة الشعر الخالص. فهو - على العكس منهم - يرى في الشعر مساعداً للدين وليس بديلاً له. وعنده أن الشاعر يدرك ما يكمن وراء - أو فوق - مستوى الوعي العملى من طريق أعمال حواسه إعمالاً يتسم بدرجة عالية من النشاط ويستوعب استجابته للغة. وهذا النوع من الإدراك المتبلور في كلمات يكون منفصلاً عن شخصية الشاعر في حياته اليومية مثلما تكون رؤيا الصوفى أو اكتشاف العالم منفصلتين عن حياتهما اليومية. على أن إليوت لا يوضح على وجه الدقة طبيعة الدور الذى يلعبه الشاعر أثناء هذه العملية. قد يبدو للوهلة الأولى أنه لا يفرق بين دور العقل ودور الحواس إذ يمدح «إعادة خلق الفكر في صورة إحساس» ولكنه فى الواقع يفرق بينهما حين يقول إن حواس الشاعر عنصر حيوى جدير بالثقة ولكن فكره لا يهتم. ونراه فى أحد المواضع يقول: «إن أكثر الأفكار توقداً له خاصة الإدراك الحسى» بينما يقول فى موضع آخر إن الشعراء الذين من نوع جون دن ومالارميه لا يلجأون إلى التفكير الفلسفى إلا من أجل «تطوير قدرتهم على الإحساس». ولجوعهم إلى التفكير الفلسفى لا يعنى بالضرورة أنهم يؤمنون بالأفكار التى يعبرون عنها أو حتى أنهم يفكرون على نحو يتسم بالترابط. ونراه يقول فى مقاله «شكسبير ورواقية سنيكا» (١٩٢٧) إن «الشاعر

الذى يفكر ليس إلا الشاعر الذى يمكنه أن يعبر عن معادل انفعالى للفكرة ، وأنه «لا شكسبير ولا دانتي قد قام بأى تفكير حقيقى». وإذا كان دانتي قد اعتمد فى شعره على فلسفة القديس توما الاكوينى «فذلك مجرد حظ». وما نظنه فكراً فى شعر شكسبير ودانتي ليس إلا «الفكر الذى كان رائجاً فى زمانهما والمادة التى فرض على كليهما أن يستخدمها أداة للتعبير عن مشاعره». والآن فإن القول بأن الشعراء ليسوا فلاسفة منهجين شئ والقول بأنهم لا يعدون أن ينجرفوا مع تيار الفكر السائد فى عصرهم شئ آخر مختلف تماماً. وإنه لمن الصعب أن نجيب عن هذا السؤال: إلى أى مدى يتصور إليوت أن دانتي قد اعتمد على القديس توما الاكوينى أو أن شكسبير قد اعتمد على سنيكا وأهمل توما الاكوينى؟ (رغم أن توما الاكوينى لم يكن بعيداً عن تناول شكسبير أكثر مما هو بعيد عن تناول إليوت). وكذلك من الصعب أن نجيب عن هذا السؤال: كيف استطاع دانتي أو جون دن أو شكسبير أن يعبروا عن مشاعرهم هذا التعبير المتسق إذا لم تكن وراء كل منهم فلسفة يؤمن بها؟ إن إليوت يفترض أن عقل الشاعر أثناء عملية الكتابة يظل ساكناً محايداً لا يتأثر بالخبرة (سواء كانت نابعة من الكتب أو من الحياة) بينما تقوم حساسيته بعملية الخلق الحقيقية. يقول فى مقاله عن «الشعراء الميتافيزيقيين» (١٩٢١): «إن تنيسون وبراوننج وشاعران وهما يفكران ولكنهما لا يحسان بأفكارهما فى سرعة انتشار أريج الوردية. لقد كانت الفكرة عند دن خبرة وكانت تشكل حساسيته. وعندما يكون ذهن الشاعر قد أعد لأداء مهمته على الوجه الأمثل فإنه يعمل دائماً على إدماج الخبرات المتنافرة. إن خبرات الرجل العادى تتسم بالفوضى وعدم الاتساق والنقص. فهو يقع فى الحب أو يقرأ سبينوزا ولكنه لا يربط بين هاتين الخبرتين ولا هو يربطهما بوضوء الآلة الكاتبة أو رائحة الطهو. أما فى ذهن الشاعر فهذه الخبرات تشكل دائماً مركبات كلية جديدة إن شعراء القرن السابع عشر، خلفاء الكتاب المسرحيين فى القرن السادس عشر، كانوا يملكون جهاز حساسية يمكنها أن تلتهم أى نوع من أنواع الخبرات».

وعندما كتب إليوت هذه الكلمات لم يكن نوق الجمهور قد تطور بعد إلى الحد الذى يتمكن معه من فهم الفرق بين براوننج ودن. ولكن أغلب ما يقوله هنا مأخوذ - من طريق مباشر أو غير مباشر - من النقاد الذين سبقوه: ففكرته عن قدرة الشاعر على إدماج العناصر المختلفة مأخوذة من كولردج. وفكرته عن تراكم الحساسية مأخوذة من بودلير وريمى دى جورمون. وكل ما يضيفه من عنده هو تخيير الشاعر بين النظام أو الفوضى والقول بأن لدى الشعراء «جهازاً» داخلياً يمكنهم من بلوغ هذا النظام المنشود. وبدلاً من أن يركز إليوت اهتمامه على مزايا دن الحقيقية - مثل قدرته على

التركيز المرفف الحس - نراه يجعل من الشعر شيئاً شبيهاً باللعبة السحرية. ومن الواضح أن ذلك تابع من كراهيته للمفاهيم الرومانسية حتى لقد قال ذات مرة إنه يؤثر أن يعد الشعر «تسليّةً علياً» عن أن يعده مع وردزورث «فيضاً تلقائياً للمشاعر القوية» أو أن يعده مع ماثيو أرنولد «نقداً للحياة». ورغم ذلك ، فإن هذين المفهومين الآخرين - مفهوم وردزورث ومفهوم أرنولد - يبدوان أقرب إلى مفهومنا للشعر الجيد (والتراث الكلاسي أيضاً) من مفهوم إليوت.

ت.س. إليوت شاعراً وكاتباً مسرحياً جوزيف شياري

كان يريد أن يرفع مشاهد الحياة اليومية إلى مستوى الطقس. وكان المسرح اليوناني هو خير سبيل لتقديم نوع العون أو الطبقة السفلية لهذا الغرض، ومن ثم انتوى أن تكون «سويني» ميلودراما أرسطوفانية. بيد أن أموراً أخرى قطعت تأليف «سويني» فتركها دون اكتمال. وهي تعاود الظهور في اجتماع شمل الأسرة تحت اسم آخر، على حين يقدم المسرح الإغريقي البناء التحتي لأربع من مسرحيات إليوت: الأورستيا في اجتماع شمل الأسرة، والسستس في حفلة الكوكتيل وإيون يوربديز في الموقف موضع السر، وأوديب في كولونا في رجل الدولة العجوز.

ص ١١١

لقد أسهم مساهمة كبرى في إعادة إقرار القصيدة الطويلة في اللغة الانجليزية. وما زال اتجاهه وأثره التقني بادياً في الشعر والمسرح الانجليزى من أودن ولاركن إلى بكت وبنتر.

ص ١٥٤

الشعر ١٩٠٠ - ١٩٦٥

جورج مكبث (محرراً)

الناشر: لونجمان

(عن قصيدة الأرض الخراب)

إن كل شيء في القصيدة قد تكسر قطعاً، وهذا ما يفسر بنيتها الشذرية المميزة. ويمكن بسهولة أن نجد تبريرات لذلك خارج الأدب في فن القص واللصق في التصوير والمونتاج - أي بناء استمرارٍ من طريق وضع لقطة إزاء أخرى - في السينما.

ص ١٠٦

تسعة شعراء محدثين

بقلم أ.ل. بلاك

ت.س. إليوت

من اليسير أن نرى لماذا فُسرت قصيدة «الأرض الخراب» في البداية على أنها تعبير عن انجياب الوهم بعد الحرب. من المحقق أنها تكشف عن غياب الهدف والاتجاه في الحالة الذهنية بعد الحرب، وتشتمل على صور منفرة للحياة الحضرية، تجاور أصداءً مما هو جميل أو بطولي. بيد أن «الأرض الخراب» أكثر من سلسلة تنويعات على خيط انجياب الوهم. إنها تقدم رقعة كاملة من الخيوط والمبتكرات الفنية، وتفرض على صورها المتتابة للحياة الحضرية (لندن عادةً) عدداً من «الأحداث» الأخرى - فهي مثلاً تشير المرة تلو المرة إلى مجموعة أوراق التاروت ومعانيها الرمزية، وإلى الأناجيل، وإلى الأساطير الهندوسية، وإلى طقوس الخصب البدائية.

ص ٥٢

ج. ك. بروك

أثر ت.س. إليوت في المسرحية الشعرية في عصره، رسالة ماجستير (غير منشورة)
بجامعة لندن مايو ١٩٥٦ .

في واحدة من أولى كتاباته النقدية^(١) (١- «إمكانية مسرحية شعرية»، مجلة بيال، نوفمبر ١٩٢٠) ذهب إليوت إلى أنه «لعل بنية المحاولات التي ترمى إلى تركيب المسرحية الشعرية قد بدأت من الطرف الخاطئ: فهي قد وجهت إلى الجمهور الصغير الذي يريد «الشعر» . . ومشكلتنا ينبغي أن تكون تناول شكل من أشكال التسلية وإخضاعه للعملية التي تخلفه عملاً فنياً. وربما كان الممثل الهزلي لصالات الموسيقى هو خير مادة لذلك». ومن المحقق أن إليوت ذاته قد طبق عملياً هذه النظرية في مسرحية **سويني في نزاله**، بيد أن عمل إليوت ليس - في المحل الأول - هو ما يرد إليه المرء، دون تردد، تقريراً نقدياً لعله كان صيغة الأعمال التي تعاون عليها وه. أودن وكريستوفر إشرود. لقد نشرت مسرحية أودن **رقصة الموت**^(٤) (٤- وه. أودن، رقصة الموت، ١٩٣٣) قبل إخراج **الصخرة بعام**، ولكننا نجد هنا أن أي تأثير ممكن من جانب إليوت يترد إلى **سويني في نزاله**. ومما له دلالة أن نلاحظ أنه وإن تكن مسرحيتا أودن وإليوت^(٥) (٥- **رقصة الموت وسويني في نزاله**) قد أُخرجتا لأول مرة معاً في عرض ثنائي بمسرح وستمنستر في ١٩٣٥، فإن شذرات إليوت قد نُشرت لأول مرة في مجلة **ذا كرايتريون** قبل ذلك التاريخ بعشر سنوات تقريباً^(١) (١- أكتوبر ١٩٢٦ ويناير ١٩٢٧). إن قيمة **رقصة الموت** أقل، إلى حد ملحوظ، من قيمة **سويني في نزاله**. وكما هو الشأن في المسرحيات التالية التي كتبها أودن بالاشتراك مع إشرود، فإنه لا ينجح كليةً في إخضاع الشكل الذي يصطنعه لضبط وحدة تخيلية قوية. إن الصراع الدرامي في **سويني في نزاله** مقصور على مقابلة مطلقة بين مستويين من الفهم، ولكن لئن كان التصور الكامن خفيًا، لقد كان الشكل النهائي للمسرحية، على الأقل، مملًى على نحو صارم من واقع متطلباته. وعلى النقيض من ذلك نجد في **رقصة الموت** أن المؤلف لا يلوح عاجزاً فحسب عن أن يقرر ما إذا كان همه الأساس هو التدهور الاجتماعي أو الروحي، وإنما تضيع أيضاً معالم خطه السائدة في مستنقع من البرلسك هو من نافلة القول. فعلى سبيل المثال نستطيع أن نقيم مقارنة واضحة بين جزيرة إليوت

التمساحية^(٢) (٢ - سوينى فى نزاله، شذرة من نزال) ويوتوبيات أودن الساحلية والريفية، وتبين هذه المقارنة أنه على حين يستخدم إليوت خيط الهروب كرمز خصب لكل وجود سطحي باعتبار ذلك مقابلاً للحقيقة المروعة لـ «الميلاد، والجماع، والموت» يسمح أودن لقوة الفكرة بأن تتبعثر من خلال سلسلة نحيلة من الإلماعات الساخرة الجارية حيث النغمة الجديدة لـ:

على من يريد أن يجرب

الحب الأولي

أن يطرح ظهرياً

كل حب لجنسه

وأن يطير وحيداً

إلى الواحد.

تكاد تكون مقدمة على نحو عارض.

والكلب تحت الجلد^(٣) (٣ - و.ه. أودن وك. إشرود، الكلب تحت الجلد، ١٩٣٥)، أول مسرحية يكتبها أودن وإشرود، عظيمة التشويق فى استخدامها «شكلاً من أشكال التسلية»^(٤) (٤ - «إمكانية مسرحية شعرية»، ص ٤٧٧) كإطار درامى: إن «الدراما» كامنة فى شكل ملهاة موسيقية تعج بأغان شعبية وجوقات وإيقاعات الجاز وتصوير كاريكاتورى وتقنيات التمثيل الإيمائى الصامت^(٥) (٥ - انظر بوجه خاص الفصل الأول، المنظر الأول، وعلى سبيل المثال:

فتى وسيم، هو ابنه الوحيد،

يدعى فرانسيس، لكى يخلفه.

ليته كان هنا! نحن محتاجون إليه بشدة)

وصور العرض المسرحى التخطيطية. وممكن إخفاق أودن وإشرود هو أنه رغم استغلالهما اللامع هذا «الشكل من أشكال التسلية» لأغراض هجوية ساخرة، فإنهما لا «يخضعانه للعملية التى تخلفه شكلاً فنياً».

...

والمسرحية زاخرة بنغمات تحذير متنوعة - من التذكرة، على استحياء تقريبا،
بالموت الماثل أبداً:

إن شيئاً سوف يسقط كالطر

ولن يكون أزهاراً^(١)

(١ - الكلب تحت الجلد، جوقة الفصل الأول).

مرورا بإيحاء أقرب إلى الإليوتية، على نحو متميز^(٢) (٢ - لا ينبغي أن نغفل
إمكانية وجود تأثير من شعر إليوت، وفي هذا الصدد - بوجه خاص - من قصيدة
الأرض الخراب) باكتشاف للذات وشيك مروع:

عندما يرتفع الحقل الأخضر كغطاء

كاشفاً عما كان من الأفضل أن يظل مستوراً^(٣)

(١ - الكلب تحت الجلد، جوقة الفصل الأول)

والحق أن البناء السطحي لـ الكلب تحت الجلد يردنا إلى الصخرة التي أخرجت
في العام السابق. ومهما يكن من أمر؛ فإن المقارنة بين مسرحية إليوت ومسرحية أودن
وإشروود لا تعدو أن تؤكد عيوب هذه الأخيرة. ففي الصخرة يتتبع شعر درامي، حقيقةً،
في أن واحد حدث الدراما والنمو الروحي المنسوج، على نحو لا انفصام فيه، بتقديم هذا الحدث

...

(عن مسرحية صعود ف ٦)

في هذه المسرحية صدى متميز من صور استخدمها إليوت في شعره الباكر،
خاصة جريمة قتل في الكاتدرائية التي أخرجت في العام السابق لنشر صعود ف ٦.
نستطيع أن نأخذ، مثلاً، الأحوال المفاجئة التي تهاجم ضواحي الكاتين المسرحيين:

مسز أ: لقد تلقيت تحذيرات فريدة:

في عيني الشحاذ خبرت الزلزال والسموم

مستر أ: إذ كنت أجلس في المطعم المزدحم، ترامي إلى سمعي مسارات ابن
عرس^(١) (١ - الفصل الأول، المنظر الأول، قارن:

لقد سمعت

صوت الناي في الليل، صوت الناي والغريان
رأيت ساعة الظهيرة
أجنحة حرشفية تميل، ضخمة مضحكة
ذقت

نكهة اللحم العفن في الملعقة. جريمة قتل في الكاتدرائية، القسم الثاني)
وهي أهوال يخنقها التوصل إلى أمان المتعة المألوفة:
مسز أ: إن لحظات نشوتنا لم تكن خارقة للمألوف
ولكنها كانت حقيقية

مسز أ: في الفندق المطل على البحر خبرنا هوى حقاً.
مسز أ: إذ بعدنا عن الأتوبيس السياحي، تحت أشجار زان هائلة،
أدهشتنا وفرة زهور الأجراس الزرقاء
والطيور التي لا اسم لها

ولم يكن قطار الشبوح وقطار الملاهي مخيبين للآمال دائماً (٢) (٢) -
الفصل الثاني، المنظر الثالث، قارن:

أقمنا الأعياد واستمعنا إلى القداسات
وخمّرنا الجعة وعصير التفاح
وجمعنا العشب استعداداً لمواجهة الشتاء.
تحدثنا عند ركن النار

وتحدثنا عند أركان الشوارع
ولم نكن نتحدث همساً على الدوام

نعيش وجزئياً نعيش. جريمة قتل في الكاتدرائية، القسم الأول)

إن هذه الإيقاعات والصور مألوفة في عمل إليوت، ولكنها في هذه المسرحية ليست
محملة بأصالة وحدة التصور الكامن عند إليوت. إن إليوت يستخدم صور الخوف في
تدعيم تجدد روي إيجابى. أما في عمل أودن وإشروود فإننا نرد إلى تصور رث لعدم
رضاء مشاكس عن تفاهة الاتصالات الاجتماعية.

إليوت وتنيسون

ت.س. إليوت ووات وتمان

بقلم س. مسجروف

إن انطباعي القائل بأن إعجاب إليوت بتنيسون ضارب الجذور في ذكريات شبابه إنما يدعمه فحص لسائر قصائد تنيسون التي يذكرها إليوت أو يسوقها. إنه يتوقف بخاصة عند مجموعة الغنائيات الباكورة التي يحتمل أن تتوسل لحنيتها الغنية وألوانها الكثيفة إلى القارئ الشاب. وعلى ذلك فمن المشجع أن نجد في قصيدة «بربانك بنسخة من دليل بديكر» استخداماً تهكمياً مقصوداً لبيت من إحدى قصائد هذه المجموعة (وإن لم يذكر إليوت هذه القصيدة في مقالته). إن بيت:

صاراً معاً، وسقط

يراد به أن يسترجع بيتاً من «الشقيقات»:

كانا معاً، وسقطت -

بل هو في الحق قلب واعٍ ومدمر لموقف رومانسي، كذلك الذي سوف نجده المرة تلو المرة في أصدائه من وتمان. والقصائد التي يذكرها إليوت في مقالته تبدأ بمقطوعة من «أغنية الشقيقات» ولكننا نستطيع أن ننحى هذه جانبا لأنها ليست مطبوعة في طبعات تنيسون المتوافرة عادة، ولا يسوقها إليوت إلا من أجل براعتها العروضية. أما القصائد الأخرى فهي: قصيدتا ماريانا، و«حوريات البحر» و«أكلو اللوتس» و«سيدة شالوت»، وبعض قصائد أخرى لم يسمها إليوت. ومن «ماريانا» يسوق (كبرهان على أنه مع مقدم تنيسون «قد حدث شيء مهم» في الشعر الإنجليزي) الأبيات التالية:

وطوال اليوم داخل البيت الحالم

كانت الأبواب على مفاصلها تصرّ

والذبابة السوداء تغنى في زجاج النافذة

وسيشعر قراء إليوت على الفور بحركة فى ذاكرتهم تسترجع بيوتا متداعية وغرفا مغلقة المصاريع من أكثر من قصيدة، وفى المحل الأول من «إيست كوكر»
إن الدور تحيا وتموت، ثمة وقت . . .

للريح وقت كيما تحطم زجاج النافذة المخلخل

وكيما تهز بطانة الحائط الخشبية حيث يعدو فأر الغيط^(٧) (٧ - لاحظت مس جاردنر (هامش ٥) ص ٥٤ - ٥٥ هذا التوازي، وإن كانت تعتبر «المصادر غير مهمة البتة» من أجل تذوق شعر إليوت).

(وعرضاً ترد كلمة «الريح» فى مقطوعتى «ماريانا» قبل المقطوعة المذكورة وبعدها). وسيتذكرون أيضاً بيت «ليتل جيننج» الميت:

قد كان الغبار الذى نستشقه بيتاً

جداراً وكساء جدران خشبياً وفأراً

ولكن ليس هذا كل شئ. فبيوت «إيست كوكر» هى أيضاً «تقوم وتسقط» وتعود «إلى الأرض»: وهى صياغة توحى بقصيدة أخرى باكراً من قصائد تنسون «البيت المهجور»:

بنى البيت من الأرض

وسيسقط ثانية إلى الأرض

ومن البيوت الأخرى المتداعية عند إليوت بيت «جيرونتيون» ومن هذا نستطيع أن نضيف تفصيلاً آخر: إن «الرجل العجوز» فى «البيت الريحى» «البيت المتداعى».

يفكر فى أولئك الذين «يلدغهم الذباب»، والحق أن «جيرونتيون» تقدم حصاداً أغنى من حصاد «إيست كوكر». وليس من قبيل المصادفة، على ما يظهر، أنها وماريانا تتقدمهما مقتطفات من نفس المسرحية «كيل بكيل». ويادى ذى بدء فثمة صلة بين «جيرونتيون» و«البيت المهجور»: إن تنسون يكتب عن «الحياة والفكر» باعتبارهما «مستأجرين لا مبالين» بينما يجعل إليوت «أفكار» الرجل العجوز «مستأجرى البيت». أضف إلى ذلك أن عبارات «جيرونتيون» الافتتاحية والختامية:

أنتظر المطر . . .

أفكار مخ جاف فى فصل جاف

لها ما يقابلها فى «فاطمة» تنسون حيث السيدة فى «جذب مشتعل» «تتعطش إلى الجداول والشأبيب» بينما تغشى فى «مخها الجاف». ولكن أكثر أوجه الشبه إقناعا هى العبارة التالية لذكر الذباب التى أوردناها:

غاصت ركبتاى فى المستنقع الملح

فهذا يعيدنا إلى «ماريانا فى الجنوب» (وهى مرة أخرى قصيدة عن بيت وحيد) وإلى الأبيات:

الجفاف الجبرى والملح المتصاعد بخاراً:

إلى أن نامت الآن مرة أخرى فى الظهيرة

ولاحت غائصة حتى الركبة فى عشب الجبل.

ليس «عشب الجبل» فى جيرونتيون، ولكنه يعاود الظهور مرة أخرى فى ارتباط وثيق بمبنى مهجور لا نوافذ فيه، فى الأرض الخراب، باعتباره

فى هذه الحفرة النخرة بين الجبال

.. تشدو الأعشاب

والحق أن ثمة أوجه شبه كثيرة – من حيث التفاصيل والجو العام – بين مناظر إبيوت الطبيعية ومناظر قصائد تنسون الباكورة. ففي كليهما صحارى ومياه أسنة، وقحط وأنوار لامعة، رغم أن كلاً منهما يجمع تفاصيله بترتيب مختلف. وهكذا فإن «مستنقع» «جيرونتيون» (وكذلك «العشب» الذى يلى بعد أبيات قليلة) ربما كان أتياً من «كتل عشب المستنقع» فى ماريانا، أو ربما من «المستنقع الهائل اليباب» (قرب «كوخ منخفض») فى «أنشودة إلى الذاكرة»^(١). ثم فى الأرض الخراب، قرب قطعة عشب الجبل التى أوردتها، ثمة :

زيز الحصاد

والأعشاب الجافة التى تشدو

(١) إنى مبال إلى أن أجد فى هذه القطعة أصلاً لأبيات «بيرنت نورتون» الختامية

مع «صوت الماء» فى البيت التالى مما يسترجع من «ماريان فى الجنوب»:

فى المساء كان زيز حصاد جاف يفتى

ويأتى صوت كأنما من البحر

ويرتبط بـ «الأرض الخراب»، من حيث الصورة والنغمة، قصيدة قصيرة هى «قد هبت الرياح» حيث عبارة «سطح النهر المسود» تسترجع «السد المسود المياه» فى «ماريانا». وفى «الصخرة» ثمة قطعة أخرى عن الماء:

النور الذى يميل فوق أبوابنا الغربية عند المساء

والشفق فوق برك راكدة عند طيران الخفاش

مما يذكرنا لا بـ «طيران الخفافيش» فى «ماريانا» فحسب وإنما أيضا بـ:

كان النهار

ينزلق نحو تعريشته الغربية.

وفى البيت السابق لهذه الأبيات فى ماريانا ثمة «شعاع الشمس الكثيف» الذى يسترجع بدوره مرة أخرى نهاية «بيرنت نورتون»:

فجأة فى شعاع من ضوء الشمس

حتى أثناء حركة الغبار

وكذلك «الغبار المعلق فى الهواء» للبيت الميت فى «ليتل جيننج».

إن «المستنقع الهائل اليباب» عند تنسون «يمتد رحيبا برىا» وقربه «المياه المخندقة تجرى من السماء إلى السماء» كـ «شعارات للانهاية». وفى البيت التالى «حديقة» كما أن فى بيت إليوت الملاصق ضحك أطفال «بين أوراق الشجر» وذلك كما يوضح مطلع القصيدة فى حديقة أيضا. وفى تنسون، بطبيعة الحال، هذه أرض سبخة.

وكلا الشاعرين يقوم بنقلات سهلة من بيوته المهجورة إلى البحر، وسنتذكر أنه من بين قصائد تنسون الباكورة التى أثنى عليها إليوت قصيدة «حوريات البحر». ومهما يكن من أمر فإننى ميال إلى أن أبحث بالأحرى عن أصل عرائس بحر بروفروك الرواغات فى قصيدتى «شيخ البحر» و«عروس البحر». ولئن قيل إن عرائس البحر عند كل من إليوت

وتتسول تتصرف كما هو منتظر منها لا أكثر، فسأشير أيضا إلى القسم الثاني من «الأرض الخراب» حيث فى قطعة تذكرنا بـ «هاتان اللؤلؤتان كانتا عيني»

وقبل «نار غابة بحرية» – تجلس السيدة كعروس بحر تتسول على عرش – مع إقرارنا بالدين إلى كليوباترا أيضا – وتتسول شعرها وتهدد بأن تتدفع إلى الشارع «وشعرى مسدل هكذا» – عروس بحر تتسول الأكثر شاعرية تترك شعرها «مرسلا إلى أسفل». وتلعب نسخة عصابة من لعبة عروس البحر – «اللعبة البريئة: «من تراه يحبني؟ من تراه لا يحبني؟» وهى نسخة قريبة من الأصل بحيث تقدم على الأقل معادلا إيقاعيا لبيت: «ترى ما عسانى أفعل الآن؟ ما عسانى أفعل؟» أضف إلى ذلك أنه كما فى غرفة إليوت المظلمة حيث «الشمعدان ذو السبعة أفرع»

أشكال محمقة

تبرز إلى الخارج متكئة لتبطن الغرفة المقفلة الصمت

فكذلك فى تتسول، بين «الشيب المتفرع»:

كل الأشياء المتفرعة، وذات القرون، والناعمة

خليقة أن تطل من كرة البحر المجوفة

ناظرة كلها إلى أسفل حبا فى.

إن بعض هذه المشابهات قد تكون صدفا، ولكن ليس كلها. فمجموعتا القصائد أشد شبها، فى موضوعهما الأساس، من أن يكون الأمر مصادفة. إن الغنائيات التنسونية الباكورة تكاد تكون كلها عن سيدات مسحورات مهجورات خلفن يندبن – فى بيوت خاوية – عدم إخلاص عشاقهن أو عدم كفايتهم. وهذا أيضا هو موضوع إليوت: فرغم أن المهاد والجولم يعد رومانسيا، إذ انتقل من البيت الريفى المحاط بخندق إلى الصالون العالمى الموطن، فإن محنة السيدات فى «الأرض الخراب» وفى «صورة سيدة» وفى «بروفروك» تظل نفس المحنة، على حين تعكس «جيرونتيون» الموقف بلغة المذكر. بل إن ثمة شبها معينا من حيث المهاد الجغرافية: لأنه فى كل قصائد المجموعة التنسونية، وليس فى «ماريانا فى الجنوب» فحسب، إحياء دائم بأراضٍ جنوبية وسماوات جنوبية تعبر عنه مباشرة أبيات:

.. إني أبحث عن سماء أدفأ

ولسوف أرى قبل أن أموت

نخيل الجنوب ومعابده.

ويتذكر المرء من الأرض الخراب:

إني أقضى شطرا كبيرا من الليل فى القراءة، وأمضى جنوبا إذا جاء الشتاء
وعلى نحو أوضح من اجتماع شمل الأسرة (حيث ويشوود ليست سوى نسخة
أخرى من بيت الطفولة المتداعى)

قد كنت لأتبع الشمس، لا أن أنتظر من الشمس أن تجئ هنا.

لكنك أذهب جنوبا فى الشتاء، لو أمكننى ذلك.

وبالمثل فإن الأبيات التى تلى بعد قليل من نفس المسرحية:

هارى، هارى، إنك بالغ الارهاق

والعصبية ..

إنك لست متعودا على مناخنا الضبابى

والاقليم الشمالى

تردنا إلى مقطوعة تنسون الافتتاحية:

تسألوننى لم - وإن لم أكن على راحتى -

أعيش فى هذه المنطقة

أنا الذى تترنح روى فى الضباب

وتتوق إلى البحار الأرجوانية.

ليس من الصعب أن نعيد بناء القرابة بين الشعارين. يستطيع المرء أن يتخيل ثملاً
باكراً بالفتور المسكر والحسية الثقيلة لغنائيات تنسون، وافقتاناً بموقف رومانسى
نمطى. بل ربما أضاف المرء ذكريات شخصية عن بيوت قديمة عرفها الشاعر فى
طفولته. وفيما بعد، رغم أن العقل الآخذ فى النضج يتحرك غير راضٍ عن خداع

الرومانس، تبقى فيه إثارة متخلقة من تلك العنوية الباكورة. والنتيجة هي أنه بينما تجاهد قصائد مثل «بروفروك» لكي تعكس وضع عربية التفاح الرومانسية بأكملها، وتقدم وضع السيدة المهجورة لا شيء إلا لكي تكشف عن زيفه، ينم تفصيل هنا أو عبارة هناك على الأصل نصف المتذكر.

وانعد إلى مقالة إليوت. إن الصلات بين شعره وقصيدة «فى الذكرى» ذاتها أقل: وهذا طبيعى لأن «فى الذكرى» قصيدة أقل احتمالاً من الغنائيات أن تفتن قارئاً مراهقاً. ويختار إليوت لكي يخص بالثناء القسم السابع المرموق:

أيها البيت المظلم، الذى أقف عنده مرة أخرى . . .

ها هنا فى الشارع الطويل الكريه

أيتها الأبواب التى كان قلبى يخفق عندها

بالغ السرعة ينتظر يداً

يداً لا سبيل الآن إلى الإمساك بها،

فانظر إلى إذ أنا لا أجد سبيلاً إلى النوم

وإنما أزحف كالمنذوب

نحو الباب فى بكرة الصباح.

إنه ليس هنا، لكن على مبعدة

تبدأ ضجة الحياة مرة أخرى،

وفى شحوب، خلال المطر المتساقط رذاذه،

ينبلج الصبح الخاوى على الشارع العارى

لن يناع أحد إليوت حكمه أن هذا شعر عظيم. ولكن الدقة تلزمنا بأن نلاحظ مرة أخرى أن مادته إنما هي من نوع يستخدمه كثيراً فى شعره الخاص: فمرة أخرى يقودنا إلى بيت مظلم وإلى «أبواب» وعبر «شوارع» تشكل المنظر الطبيعى لكثير من

قصائده الباكرة. وكتعليق على مشهد الشارع عند تنسونه، تكفى بضع قطع من بين قطع أخرى كثيرة متشابهة:

وعندما عاد العالم كله إلى وعيه
وتسلل الضوء بين المصاريع . . .
رأيت الشارع فى رؤيا
لا يستطيع هو ذاته لها فهماً

الشآبيب تلطم
المصاريع المحطمة وأوعية المداخن
وفى ركن الشارع
يزفر البخار حصان عربية وحيد ويدق الأرض

. . راجعة شأنها يوماً
اللهم إلا أنها تحمل إلى إحساساً طفيفاً بالقلق
إنى أرتقى الدرجات وأدير مقبض الباب
شاعرا وكأئنا صعدت على يدى وركبتى

الساعة الرابعة
ها هو ذا الرقم على الباب.
الذاكرة!

إن الصلة هنا هى من الوضع إلى الحد الذى لا نجد معه ما يدهشنا فى ملحوظة إليوت القائلة إن هذه الرؤيا التنسونية «ترسل فى الرجفة التى لا أحصل عليها

من أى شىء فى قصيدة مود». ومن الشائق أيضاً أن الأجزاء المتاخمة من «فى الذكرى» تشتمل مرة أخرى على موقف العاشق المهجور – امرأة فى إحدى الحالات، ورجل فى حالة أخرى – الذى كثيراً ما فتن إليوت:

أواه! فى مكان ما يمامة متضعة غير واعية . . .

(ويلاحظ المرء كم يتكرر تفصيل تسوية الشعر عند الشاعرين). أضف إلى ذلك أن فى القسم العاشر ما يلوح أشبه بذكرى مشتركة مصدرها سافو، فحيث يقول تنسون:

إنك تعيدنين الملاح إلى زوجته

والرجل المسافر من أراضٍ أجنبية . .

يعلن إليوت فى «الأرض الخراب» مقدم ساعة المساء التى

ترد الملاح إلى بيته من البحر

والأمر الشائق بوجه خاص فى هذا الصدى هو أننا سوف نجد استخداماً آخر له، وفى سياق بالغ الإيحاء، عند وتمان.

والقطع الأخرى التى يسوقها إليوت من «فى الذكرى» إنما يقدمها كأمثلة لمعتقدات تنسون الفلسفية، وهى من ثم أقل صلة بعمله الخاص. ومع ذلك فليس من المحال أن نشم رائحة سوينى فى بيت:

ما عاد نصف قريب للمتوحش

ولا حتى «راشيل المسماة راينوفتش» إذ «تمزق الأعناب بمخالب قتالة» فى

الطبيعة حمراء الناب والمخلب

كيف إذن ترتبط هذه الذكريات من تنسون بتلك من وتمان؟ إنها أقل امتداداً وأقل عمقاً – فيما إخال – من ذكرياته عن الشاعر الأمريكى، وذلك لكونها أقرب إلى الذكريات «الأدبية» الخالصة، فعلى الأقل ثمة صدى واحد – ربما أكثر – واع وتهكمى عن عمد. ومع ذلك فهى من نوع يفسر مطابقة إليوت بين وتمان وتنسون فى المقالة التى بدأ منها هذا الجزء من بحثنا. إن كلاً من وتمان وتنسون رجل من جيل أسبق، فتن – كلٌ بطريقته الخاصة – الشاعر المستيقظ فى إليوت. وكلاهما قد انتهى إليوت إلى

فقدان الثقة فيه، ولكن شذرات من شعر كليهما ظلت كامنة في ذاكرته، لكى تشق طريقها إلى السطح عندما يستدعيها موضوع مشترك أو موقف مشترك.

تذييل: إليوت وتنسون^(١)

لم أتبع، فى متن كتابى، أوجه الشبه بين إليوت وتنسون خارج تلك المناطق من عمل تنسون التى توحى بها مقالة إليوت. بيد أن ثمة مجالا لدراسة أكثر تفصيلا، قد تستطيع أن تبين أن التاريخ الروحى لكلا الرجلين أكثر تشابها مما يلوح لأول وهلة. إن «أربع رباعيات» كما تلاحظ مس جاردنر تشترك فى بعض الخصائص مع «يوميات روحية كقصيدة فى الذكرى»^(٢) وفى هذا التذييل أسجل بعضا من النقاط التى يمكن أن تجسدها مثل هذه الدراسة.

هناك، أولا، الصلة بين قصائد تنسون الأثرية وقصائد إليوت التى تمتاح من نفس المادة. إن كثيرا من مشابهاة التفاصيل الواضحة موجود فى مصدرهما المشترك: مألورى مثل اسم «الأرض الخراب» ذاته، والكنيسة المهجورة، والأشكال المسربلة بعباءات سوداء ممن يخفرون أرثر فى رحلته الأخيرة (رغم أن هذا التفصيل الأخير أعمق اشتقاقا من وتمان كما رأينا). بيد أن «العمود المكسور» فى «الرجال الجوف» (منظورا إليه فى ذاته، ودون اعتبار لتفصيلاته الثانوية) قد يكون ذكرى لـ «العمود المحطم» الذى يقارن به تنسون الملك المحتضر، وبيت إليوت :

وفى الهواء انقلبت أبراج

(فى قطعة مشحونة بالذكريات الباكورة) يستدعى بيت تنسون «بريجات راسخة مقلوبة رأسا على عقب فى الهواء» من «جاريث ولينيت». والحق ان صورة السلم عند إليوت قد تكون مشتقة جزئيا من الصعود إلى الرؤيا الروحية فى «الكأس المقدس» والقصائد المتصلة بها. وهكذا فإن السيدة «فى رداء أبيض» إنما يقابلها جالاهاد:

(١) إنى مدين لزميلى دكتور أ.أ. شبارد بكثير من النقاط الواردة فى هذا التذييل.

(٢) فن ت.س. إليوت، ص ٤٧ .

وكان بيننا واحد، يتحرك دائماً

بيننا فى درع أبيض، جالاهاد.

على حين أن «أحادى القرن» فى القطعة ذاتها يمكن أن يُقارن بـ «أحادى قرن بلا قرون» عند تنسون. والذين يبحثون عن سلام وطيور صابحة وبرك (قارن: «أشربة بيضاء تطير على البحر الأصفر») سيجدونها كلها فى «زواج جيرانت» و«السروة الداكنة التى تتشبث بالأحجار» تنمو فى أرض «الكأس المقدس» كما تنمو فى أرض «الذكرى».

مجلة «سكروتنى»

صيف ١٩٤٦، ص ٦٧

هـ. أ. ميسون

مجلية إليوت

التدريب على «أربع رباعيات». تأليف ريموند برستون (الناشر: شيد ووارد، هـ شلنات)

يدعو المؤلف «هذا السجل الوجيز لعدة قراءات لـ «أربع رباعيات» على أحسن تقدير: تجربة فى التفسير». ويضيف «إن ما نحتاج إليه من أجل تصحيح أوجه النقص فى قراءة المرء الشخصية ليس تبادلاً لنيران النقد، وإنما مناقشة تعاونية هادئة للتفاصيل». ولسوء الحظ، أجدنى ملزماً بأن أخالفه الرأى.

مجلة «بويتري» مارس ١٩٦٥ - ص ٢٩٢

هنرى راجو

ت.س. إليوت: ذكريات ونحية

تحدثنا عن رلكه - ووجد مستر إليوت نفسه لا يطيق صبراً، فى سنه، على مشقة التعامل مع «أسطورية خاصة» - وعن شعر أودن الجديد فى قصيدة فى الوقت

الحاضر التي قرأها حديثاً. وبتلك الطريقة الحلوة، المشبعة بالتقدير، التي كان يعامل بها الشعراء الشبان، دون تورية ساخرة تقريبا - أو إذا كان ثمة تورية فهي من النوع السقراطي . . وبتلك الطريقة الجادة المهذبة قال: «يسرنى أنك ملت إلى كتاب أودن. لقد انتهيت من قراءته لتوى، وإنى لأميل إليه بدورى».

مجلة «ذا ساوث أتلانتك كوارترلى» ١٩٥٤

مورتون سيف

أثر ت.س. إليوت فى أودن وسبندر

إن ت.س. إليوت، فى نقده كما فى شعره، يملك سلطانا غير عادى على حقل الأدب المعاصر بأكمله. وتأثيره أعمق ما يكون فى جيل الشعراء الانجليز الذى تلا جيله مباشرة، وهى مجموعة تشمل وستان هيو أودن وستفن سبندر. ما من صاحب شهرة أدبية يحظى بتوقير من الجمهور أعظم، ولا باحترام من النقاد أكثر مما يحظى به إليوت الذى حقق أكثر مما حققه أى كاتب آخر، بقيد الحياة، لخلق مناخ الفكر والحساسية الذى نشأ شكل ومضمون الشعر الانجليزى والأمريكى فى ظله أثناء ربع القرن الأخير.

ص (٦١)

إن من خدمات إليوت الجلية للأدب الانجليزى إلحاحه على ان الكتاب لا يستطيعون أن يطرحوا عنهم الموروث الأدبى. وهذه النصيحة المفيدة، موجودة أساسا فى نشره مثل «ما الأثر الكلاسى؟» و«ملاحظات نحو تعريف الثقافة» . . .

ص ٦٢

وأودن أيضا هو تلك الظاهرة النادرة: شاعر مولود فى بريطانيا يحمل فى أعماقه أحداث وأفكار القارة الأوربية، كما تبين قصائده «إسبانيا ١٩٣٧» وكتاب رسائل من أيسلندا. إنه، أكثر من أى شاعر آخر، قد اضطلع بالدور الذى لعبه إليوت منذ عشرين عاما خلت. وقد أبرز ف.و. ماثيسين دين أودن لإليوت . . إن كلا الشاعرين يبحث عن نظام فى عالم يزداد حظا من العماء، ولكن إليوت يرى الحاضر العمائى إزاء نظام الماضى، على حين أن أودن يعتبر النظام مستمرا ومتغيراً.

ص ٦٢

إن (إليوت)، فى نقده وشعره، قد نقل، على نحو جلىّ، عماء الأوضاع الذهنية والاجتماعية المعاصرة. لقد كتب: «إن فترتنا فترة اضمحلال. فمعايير الثقافة أدنى اليوم مما كانت عليه منذ خمسين عاما خلت. والدلائل على هذا الاضمحلال تتجلى فى كل فروع النشاط الإنسانى». وهذه النتيجة قد تقبلها - من حيث الأساس - أودن وسبندر اللذان يعالج شعرهما هذا الاضمحلال. بل إن سبندر قد ألف كتابا عنوانه **العنصر الهدام**، يتخذ من أفكار إليوت عن الانهيار الثقافى دعواه. إن فصولا عن إليوت وهنرى جيمز وييتس ولورنس وغيرهم تعالج علاقة فنهم بعصرهم. وعرضاً نلاحظ أن هنرى جيمز وجيمز جويس مصدران قد استمد منهما، بوفرة، إليوت وأودن وسبندر.

ص ٦٣

على الرغم من أن أودن وسبندر قد تمثلا فكر إليوت القاتم، فإن مواضع التأكيد عندهما مختلفة. إن شعر أودن دار مقاصة لعلم النفس والعقيدة الاجتماعية الحديثين؛ ولن لاح أن إليوت ضاربٌ بجذوره فى الماضى، لقد لاح أودن - وإن تكن اهتماماته جارية إلى حد مسرف - متحولاً تجاه المستقبل. إن كل ما هو كامن فى إليوت نراه وقد نما - وأحياناً نضج حتى العفن - فيه. ففى عصر اختلاط تراجع إليوت عنه إلى الكنيسة، كان أودن هو الشاعر الرائد فى محاولة إقامة مركب من رجال العصابات والكهنة والبغايا والمسافرين التجاريين وموائد الجراحة التى أدخلها إليوت فى الشعر الانجليزى. إن عمله يدور، إلى حد كبير، حول «الخرائط والفتيان» على حين يحتفظ بالقدرة على التفكير الأسطورى التى تميز خير عمل إليوت. وحيث يقع اختلاف يكون مرجعه أن أودن قد ظل دائماً اجتماعياً بعمق. إنه يكتب عن الإنسان باعتباره كائناً اجتماعياً ولا يكاد يكتب عن المشكلات القصوى كالحياة أو الموت أو الأبدية أو علاقة الإنسان بالطبيعة، وهو ما شغل إليوت. بيد أن كلا الشاعرين يدركان أن النظام الاجتماعى قد دبّ إليه البلى. والمشكلة هى ما إذا كان الشر فى الإنسان ينتج الظلم الاجتماعى والمعنوى، أم العكس. لقد تذبذب أودن بين الموقف الماركسى القائل إن البيئة مسئولة عن خلق الاضطراب النفسى، والفكرة الفرويدية القائلة إن النفس هى «محرض الشغب» الحقيقى. ولئن وصل أودن فى النهاية إلى هذا الاختيار الأخير، لقد شغل المكان الذى وصل إليه إليوت من طريق المسيحية والذى كان أيضاً - قبل التحليل النفسى بزمان طويل - يرد الظلم والشرور الاجتماعية إلى منابع معنوية. إن الموروث

الذى يناصره إليوت يعلن أن السعادة نتاج للنظام الداخلى. وفى رسالة العام الجديد (١٩٤١)، التى ربما كانت خير قصيدة تعليمية فى عصرنا، ينم أودن أخيراً على علائم إقرار بأنه لا بد للفرد من أن يحل أولاً مشكلاته الخاصة إذا أراد أن يعين المجتمع ككل. وفى ١٩٣٠، قبل مرحلته الماركسية، كان الشاعر يجهر بعقيدة «تغير فى القلب» مشابهة، ولكنه - طوال الثلاثينيات - ظل يبشر بإنجيل الانخراط الشخصى. وهذه الفكرة عن تقلد الفنان للمسئولية قد كانت مضادة لنظرية إليوت اللا شخصية، ومؤداها أن الفن ليس «عن أى شىء» وإنما يوجد بحقه الخاص كخبرة جمالية.

ص ٦٤

أثر استخدام إليوت للغة فى كلا الشاعرين ولكن على أنحاء مختلفة. إنهم جميعاً يشتركون فى الإيمان بأن «الشعر مصنوع من كلمات» وأن الحياة التخيلية للشاعر الفرد متصلة، على نحو وثيق، بحيوية موارد اللغة التى يجدها أمامه. وقد حاول أودن أن يخلق «كلاماً عاماً» على أساس من هذا المبدأ، ومصطلحاً يستمد عناصره من الوسط الاجتماعى والذهنى للعصر. ومن هذه المحاولة للكتابة باللغة الشائعة فى المشرب والمصنع وحفلة الحديقة والحياة اليومية انبثقت رطانة صالات موسيقية للمثقفين أو شعر لهجة حوكى على نطاق واسع. بيد أن الهدف الأصلى لأودن يذكر القارئ بإدخال إليوت انعطافات الكلام المعاصر فى قصائده الباكزة، حيث كان يأمل أن يقيم منهجه الأسطورى فى إبراز التوازى بين الماضى والحاضر. وفى قصيدة «رحلة المجوس»، وهى قصيدة عن ميلاد المسيح، تتسم الأبيات بالطابع المعاصر الذى يكدر أودن من أجل الوصول إليه. ويلوح أن هذه القصيدة الواحدة قد كان لها تأثير رُشيمى عميق فى أودن الذى عالج هذه المادة ذاتها فى «فى الوقت الحاضر» وهى مسرحية معجزات حديثة عن ميلاد المسيح. إن هدف الشاعرين واحد وهو تأكيد التضاد بين السر السامى والعادية اليومية للعالم الإنسانى الذى تجلى فيه. يتسم نظم إليوت بتوازن ربما يكون قد تعلمه من دريدن، وقد كان إليوت هو الذى أرشد أودن إلى أعمال دريدن ودين. إن أصداءً من إليوت تتخلل عمل أودن، خاصةً فى معالجته للرعاة الذين يسجل إليوت - على نحو يدعو للإعجاب - همهم ونقاد صبرهم من جراء المضايقات التى لاقوها على طول الطريق.

....

وأودن يقول:
كان الطقس مخيفاً،
والريف موحشاً،
والمستنقع، والدغل، والصخر، والأصداء تهزاً
داعية أملنا مخالفاً للقانون.
ويوسف - فى نسخة أودن - شخص عادى جداً يخرج لمقابلة صديقه دون أن
تتجه شكوكه إلى الدور الجليل الذى قدر له أن يلعبه:
كان حذائى لامعاً، وقد نُظف سروالى وكُوى
وكنت مسرعاً لمقابلة
حبىبى المخلص.
وعندما وصل إلى الخان «كان المشرب مرحاً، والإضاءة حسنة التصميم». وقد
دعاه أحدهم إلى كأس «على حساب الخان».

ص ٦٥ - ٦٦

إن تجارب كل من أودن (بالاشتراك مع إشروود) وسبندر فى كتابة مسرحيات
شعرية تدين بالكثير لمسرحيات إليوت الشعرية رغم أن مسرحيات الشاعرين الشابين
أكثر انغماساً فى الأحداث المباشرة. إن نوع المادة التى استخدمها إليوت كثيراً ما
نلتقى به فى مسرحيات أودن: قارن، مثلاً، المشهد فى الصخرة حيث يجبه الكنيسة نوو
القمصان الحمراء وذوو القمصان السوداء والبلوتوقراطيون، بمسرحية أودن رقصة
الموت أو ذلك المشهد فى مسرحية إليوت جريمة قتل فى الكاتدرائية حيث يتحول قتلة
بكت الأربعة إلى الجمهور ويبررون فعلتهم. إن أحاديثهم محاكاة ساخرة للانجليز
«المهذبين» المحدثين، نوى الدعاوى البرالية على نحو غامض، ممن يخطبون فى حشد
انتخابى.

إن النعمة والإشارة الكلبية المباشرة الكامنة في المقتطف من هذا المشهد، وهو نشاز على نحو عنيف يفسد عزة المسرحية، يمضيان شوطا بعيدا في الإيحاء بمسرحية أودن الكلب تحت الجلد.

وثمة آثار أخرى محددة من تأثير إليوت تزخر بها أعمال أودن. إن «في الوقت الحاضر: أوراتوريو لعيد الميلاد» كان يمكن أن تسمى تعليقا على قصيدة إليوت أربع رباعيات:

لئن كان بمستطاع العضلة أن تستشعر النفور، لقد ظلت هناك
حركة كاذبة تقوم بها؛

لئن كان بمستطاع العقل أن يتخيل الغد؛ لقد كان ثمة هزيمة تذكرها؛
ما ظل بمستطاع النفس أن تقول «أنا» فإنه يستحيل ألا تتمرد؛
ما ظلت هناك فضيلة عارضة، فإن ثمة رذيلة ضرورية؛
والحقيقة لا يمكن أن توجد، والمعجزة لا يمكن أن تقع.

إيه أين ذلك المركز الخالد الذي لا اسم له

والذي تقع كل نقط تعريفنا وموتنا على مسافة متساوية منه؟

إن «الملكات الأربع» - الحدس والشعور والاحساس والفكر - التي تسود «البشارة» تشبه مستويات الاستجابة الأربعة عند إليوت في مسرحياته، ومستويات الحدة الأربعة في أربع رباعيات وهي تعاود الظهور في عصر الهم (١٩٤٧) في صورة الشخصيات: كوانت، وهو موظف كتابي للشحن، وإمبل وهو طالب في السنة الثانية في كلية التحق بالبحرية، وروزتا وهي تعمل في قسم المشتريات بمتجر، ومالين وهو أستاذ يعمل الآن في القسم الطبي بالمخبرات. يستخدم أودن هؤلاء الناس على أنهم «أفكار مشخصة»، خلقت من أجل التعبير عن خيوط أكثر مما ترمى إلى رصد الشخصيات على نحو فردي حاد. إنهم يرمزون إلى قسمة الإنسان، الرباعية أكثر منها ثنائية. إن لقاءهم مصادفة في مشرب واسترجاعهم الاستبطاني المتبادل لعصور الإنسان السبعة

ومراحله السبع تومئ إلى أمل في تصالحها، في النهاية، داخل الفرد. وأسماءهم، كما هو الشأن مع أسماء أخرى في المسرحية مثل سير أمبروز تتش، تُذكر المرء بالأشخاص ذوي الأسماء الإيحائية في قصيدة إليوت «جيرونتيون».

...

و«عزيزتى مسز بلييور» عند أودن من بنات عمومة «عزيزتى مسز أكيون» صديقة مدام سوزوستريس العرافة الشهيرة. إن هؤلاء الناس عند أودن يشبهون نماذجهم عند إليوت، كما أن «أحادي القرن بين أشجار الأرز» (في قصيدة رسالة العام الجديد يشبه أحادي القرن الأسطوري الذي وصفه إليوت بين شجر الطقسوس والعرعر، والفهود البيض، والسيدات المحجبات (في قصيدة «أربعاء الرماد»).

وقصيدة رسالة العام الجديد مثل بارز للطريقة الكاملة التي تمثل بها أودن جهاز إليوت التقنى. إنها، في المحل الأول، إعادة تقرير لخيطة الأرض الخراب، وهو العماء الذهني للعالم الحديث. وتغطي القصيدة ستين صفحة، ولكن هوامش القصيدة تشغل خمسا وثمانين صفحة. وفي الأرض الخراب بدأ إليوت عادة التهميش للشعراء المحدثين، وإن وفرة الإشارات عند أودن لتثبت أنه أحسن تعلم دروسه من الأستاذ. بل إن أودن أصرح من إليوت في الكشف عن أساليب شعره، وسقالة المصادر التي يعيد عليها إقامة أفكاره. وفي هذا العمل لأودن ثمة فرنسية زائفة توحى باللجوء إلى اللغات الأجنبية، ذلك اللجوء الذي جعله إليوت جزءا لا يتجزأ من قصيدة الأرض الخراب.

وثمة أصرة أخيرة توحد بين هؤلاء الشعراء الثلاثة: مودتهم العميقة لانجلترا رغم شطحات المواطنة والرحلات. إن إليوت - الأمريكي الذي تحول إلى انجليزى - يكتب:

...

وأودن - المهاجر من بريطانيا - يكتب هذه الأبيات من العالم الجديد رغم نقد رجال من طراز أوسيتسكى الذي قال إن «صوته لاح أجوف عبر حد ومحيط لمن يصغرونه سنا من كانوا sitting out the London blitz:

انجلترا لدى هي لغتى

وما فعلته عندما كنت صغيرا.

ولئن كنا الآن، نحن الأجنيين فى نيويورك،
نلتقى، يا إيزابيث، ونتحدث
عن الأصدقاء الذين يعانون فى أوربا القديمة الممزقة
حيث وُلد كلانا،
ما يدحضه هذا أو يؤكدُه ذاك،
فإنى لا أستطيع أن أفكر أو أتكلم إلا مستخدماً
الصور التى رأيتها،
وانجلترا هى التى تخبرنى ما الذى نعنيه . .
ما من تلخيص لتأثير ت.س. إليوت فى الخلفية الأدبية التى نما أودن وسبندر فى
ظلها خير مما قاله أحد هؤلاء الشعراء أنفسهم، وهو ستفن سبندر:
«إن صوت إليوت صوتٌ يلوح انه ينطق بالأصالة عن كثير من معاصريه فى أوربا.
وتأثيره قد يكون أعظم تأثير شعريّ فى عالم اليوم».

ص ٦٧ - ٦٨ - ٦٩

ت.س. إليوت

جورج وطسون

إن السؤال يبدو منطقيًا للغاية، ولكنه يظل، رغم ذلك، بلا جواب: ما هو الشيء الثوري في نقد ت.س. إليوت؟ إن كل إنسان - باستثناء إليوت ذاته ولا ريب - يستطيع أن يرى أن الموروث النقدي للعالم الناطق بالانجليزية كله قد انقلب رأسًا على عقب، نتيجة لما سال من قلمه من مقالات ومحاضرات (فهو لم يؤلف قط كتابًا نقديًا بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة) منذ الحرب العالمية الأولى. وقد أحس كثيرون دائمًا بأن طبيعة تأثيره النقدي غامضة يصعب تحديدها. ويرى لنا إ.م. تيليارد، في تاريخه لمدرسة كمبريدج للأدب الإنجليزي، كيف أن مقالات «الغاية المقدسة» (١٩٢٠)، عندما ظهرت لأول مرة «جعلتني قلقًا، ولكني كنت أعلم أنه لا يمكن تجاهلها»^(١) (١ - رية الشعر بلا أغلال (١٩٥٨)، ص ٩٧).

إن الحواريين - بل والخصوم - لم ينجحوا في تبين الشيء الجديد والفريد في نقد إليوت، رغم أنهم جهروا بمديحه أو السخرية منه. ذلك أن هذا الناقد الذي يعد أحصف النقاد الإنجليز الكبار قد زاول فن المراوغة والتكتم ببراعة مقصودة. ففي الفترة الأولى من حياته الأدبية نراه يقرر مواقفه بطريقة تجريبية، ويجرد خصومه من سلاحهم في النقاش بلون خاص من التهكم. وفي السنوات الوسطى من حياته الأدبية نراه يرفض المناقشة رفضًا صريحًا. وفي السنين التالية، أي منذ الحرب العالمية الثانية، نراه يدعى - بطريقة حاذقة - أنه لم يكن قط ناقدًا كبيرًا. لقد صُممت حياته النقدية لتكون لعبة تغرى المؤرخ بالتأملات الحزينة لتسلية غير المثقفين.

جورج باركر

رثائيات لـ «ت.س. إليوت»

منذ توفي إليوت في لندن مساء البارحة
واللغة الإنجليزية
تنعى آخر طاغية رفيق بها
والكنيسة الإنجليزية واحداً من مناصريها السامقين
والأمة الانجليزية
أنبل أبنائها الأمريكيين. أما عن نفسى
فإنى أنعى صديقاً قديماً، ومرشداً،
ورجل القدوة الخلقية.

....

أما عن تأثير هذا الموظف فى بنك لويدز
فى حالة الشعر الإنجليزى، فإنى أظنه
تأثيراً طاغياً، أعنى بهذا
أنه أعاد إلينا ما كاد يختفى تقريباً.

مجلة سكروتنى

ربيع ١٩٥٠، ص ٢

ك.أ. كورميكان

مستتر إليوت وعلم الأحياء الاجتماعى

إن أكثر الأمور إرضاءً فى كتاب إليوت «ملاحظات نحو تعريف الثقافة» هو أنه أمكن كتابته أساساً. فهو، أولاً، يطرد بعضاً من قناعاته الخاصة. يضمّر إليوت فى عدة مواضع أن انجلترا ١٩٤٨ تنم على تدهور من انجلترا ١٩٠٠، ولا يشير فى أى مكان -على قدر ما أستطيع أن أرى - إلى أى اعتقاد مؤداه أن انجلترا تحسنت فى الوقت ذاته. ومع ذلك فإنه لتحسن لافت للنظر أن يتقدم كاتب عظيم قوى التأثير إلى تشخيصه للأدواء الاجتماعية مفترضاً بهدوء أن كل امرئ يعرف أن هذه الأدواء موجودة.

مجلة «أجنذا»

خريف - شتاء ١٩٧٢ / ١٩٧٣، ص ١٥٥

بيتر ديل

الأرض الخراب

يلوح لى أن إليوت قد منحنا عملاً معيياً. من العسير أن يكون المرء دقيقاً، أو حتى أميناً، حول ما يشعر أنه مكمّن الخطأ، لأن الكثير من «الأرض الخراب» ونقدها شائعان فى الهواء الذى نتنفسه بحيث لا يستطيع المرء أن يقرأها قراءة جديدة بأكثر مما يستطيع أن يشاهد «هملت» لأول مرة. بيد انه يلوح لى أن القصيدة تعاني من كتلة من النوايا المنقسمة، ربما كان بعضها تحت مستوى الشعور.

إليوت

ومع ذلك فإن إليوت لم يصطنع الموقف الذي اصطنعه أودن في أواخر حياته، ومؤداه أنه (باستثناء كتاب من نوع بيرون وشلى وأوسكار وايلد كانوا كتاب سير ذاتية متنكرة) تعد سيرة الفنان، كمراسلاته، ببساطة موضوعا للبحث غير مشروع. بل من المحقق أنه أقر، في مقالة «وظيفة النقد»، بأنه يجمل بالناقد أن يكون أستاذا في الوقائع: والوقائع تشمل المعلومات السيرية عن الكاتب.

ص ٢٢

(عن قصيدة «بروفروك»)

والحق أن هذه التشبيهات شديدة الاختلاف، فأحدها مثل لما يمكن أن يسمى صور «أعراض» (مما توجد أمثلة كثيرة له في عمل أودن الباكر) والأخرى مثل للملاحظة الوثيقة، الطبيعية النزعة، الشديدة الأصالة.

ص ٤١

روى لى أودن كيف أنه - حين زار إليوت في الشقة التي كان يقسمها مع جون هيوارد في تشلسي - وجده يلعب لعبة الصبر. فسأله: «خبرنى. لماذا تحب لعبة الصبر؟» وهنا راح إليوت يفكر جادا بضع لحظات ثم أجاب: «حسن. أظن أن السبب هو أنها أقرب شىء إلى الموت».

ص ٢٤٠

الخبرة في كلمات

النظرة المتغيرة في قصائد إليوت اللاحقة

(عن «الصخرة»)

لقد توصل مستر إليوت إلى نغمة جديدة على الشعر المعاصر. ونوعها الفريد من الوعظ جدير، خاصة، بالترحيب باعتباره نقيضا للنوع الذي يقدمه لنا الشعراء الشيوعيون الشبان: فهو، على وجه الخصوص، ينجح في لوم من يخاطبهم ومع ذلك يظل متضعا ومتفوقا عليهم بطريقة لا شخصية.

ص ١١٥

من الحق، أولا، أن في بعض قصائده (وعلى أوضح نحو في جوقات «الصخرة») استنكارا ووعظا، وهما أمران يميل إليهما الناس الآن. بيد أن ثمة اختلافا حيويا بين الاستنكار هنا وذلك الذي نجده مثلا في مسرحية «الكلب تحت الجلد»: فمستر إليوت لا يدعوك إلى أن تخطو عبر خط فاصل وتنضم إليه في صواب مضمون - وإنما يوحى، على الأكثر، أنه يجل بك وبه أن تحاولا معا، على أنحاء مألوفة وصعبة، ألا تعيشا على مثل هذا النحو السيء.

ص ١١٨ - ١١٩

د.أ. جونز

مسرحيات ت.س. إليوت، ص ٤٢

وفي مشهد يذكر بالتعبيرية الألمانية، ويشبه كثيرا نوع الدراما التي كان شعراء العصر الأصغر سنا - أودن وسبندر بصورة خاصة - يحاولونها، وهو المشهد الوحيد المنظوم من البداية إلى النهاية، تدخل فرق من نوى القمصان الحمراء ونوى القمصان السوداء «في تشكيل عسكري» وتقدم حلولها لمشكلات المجتمع المعاصر.

ت.س. إليوت والمسرحية الشعرية

ينبغي أن نعتصم بالحذر في شأن التواريخ لأنها يمكن أن تضللنا جدا. إننا إذا لاحظنا أن ديوان مستر أودن «قصائد» (١٩٣٠) قد اشتمل على أحجية «مدفوع من كلا الجانبين»، وأن كتابه «الخطباء» قد ظهر في ١٩٣٢، فقد نفترض أن عمل مستر أودن الدرامي تطور في استقلال تام عن عمل مستر إليوت، وأنه حتى «رقصة الموت» في ١٩٣٣ قد ظهرت في وقت أبكر من أي دين حقيقي. بيد أن «سويني في نزاله» كانت قد نشرت بالفعل في مجلة «ذاكرايتريون» في أكتوبر ١٩٢٦ ويناير ١٩٢٧، وكان لها تأثيرها الحفيف والمتنامي خلال السنوات الخمس المتخللة.

ص ١٣٩

في ١٩٣٥ كان الجدولان التوأمان - أودن وإليوت - يتحركان جنبا إلى جنب تقريبا، ففي ١٩٣٥ كانت هناك مسرحية مستر إليوت «جريمة قتل في الكاتدرائية» أولا في كانتربري بمبنى اجتماعات كهنة الكاتدرائية، ثم في لندن بمسرح ميركوري. ثم جاءت مسرحية و.ه. أودن وكريستوفر إشرود «الكلب تحت الجلد» التي نشرت في مايو ١٩٣٥ وقدمها مسرح الجماعة في يناير ١٩٣٦. وهنا نجد أن ما يلوح جدولا متوازيا ينحل إلى انقسام العصر. فحيث يختم مستر إليوت مسرحياته بقطعة من العبادة المسيحية أو مواز لها يغوص مستر أودن في المنشور الشيوعي. إن «جريمة قتل في الكاتدرائية» تنتهي بجوقة مصلين.

وفي «الكلب تحت الجلد» تصيح الجوقة بسطر واحد ختامى:

لكل حاجته: من كل قدرته

وهذا كارل ماركس القائل في هامش حزب العمال الألمان في ١٨٧٥: «من كل حسب قدرته، ولكل حسب حاجاته». وقبل ذلك، في ختام مسرحية مستر إليوت «الصخرة»، يبارك رئيس الأساقفة الشعب. أما في مسرحية مستر أودن «رقصة الموت»

فإن الإله القادم من طريق الآلة هو، مرة أخرى، كارل ماركس الذى يقول: «لقد كانت أدوات الانتاج أكثر مما يستطيع احتماله. لقد صفى».

وفى ١٩٣٦ أقبلت مسرحية أودن وإشروود «صعود ف ٦» وهى مازالت قوية ودرامية فى تأثيرها بعد أربعة عشر عاما، كما أثبت تقديمها الإذاعى حديثا، وفى ١٩٣٨ آخر مسرحية لهما «على التخم» بأغنياتها على لحن «آنسة من أرمينيتير».

ص ١٤١ - ١٤٢

إن نوى الثقافة العالية الذين استجابوا لأوبنيات جارية أو أطرى غرورهم أن يتعرفوا على منظومة قصيرة ساخرة فى مشهد كرسنوفر رن: «أه . . قل له إنى أصمم كنيسة القديس بولس». العبادة، الكتاب المقدس، جورج روبى، أودن، المنظومة القصيرة الساخرة - لقد كان هناك شىء لكل امرئ.

ص ١٥٣

ثمة سبيلان تستطيع بهما أن تنقل رسالة. تستطيع أن تسلمها واضحة على طبق، أو تستطيع أن تجعل النظارة يظفرون بها - أعنى من خلال الشعر. فالمحتوى الظاهر يوضح ذلك، والمحتوى الكامن عليك أن تظفر به. وثمة سبيل ثالث: أن تجعله سهلا بتقديم رمز واضح كما يفعل إبسن فى «البطة البرية» أو «سيد البنائين». إن السبيل الأول أكثر ملائمة للسياسة وهذا هو السبيل الذى اصطنعه أودن. والسبيل الثانى أكثر ملائمة للدين وهو المنهج الذى اصطنعه إليوت. إن إليوت شاعر تقليدى مرتبط بكل شىء تقريبا، وأودن شاعر مسرف فى الحداثة معنى بأى شىء ينتمى إلى العصر.

ص ١٥٤

إدموند ولسون

«مس بتل» و«مستر إليوت»

من أحسن الشعراء الانجليز فى الجيل الذى تلا جيل إليوت؟ فلنقل: أودن، وتوماس، وبتجمان. وما الذى يشترك فيه هؤلاء الثلاثة؟ لقد تعلم أودن شيئا من إليوت

فى أسلوبه شبه الدارج. وأودن وتوماس كلاهما يصنع من الاستعارات عقدا. ولكن بتجمان خارج البدعة تماماً.

ص ٣٨٥ - ٣٨٦

إن الحركة الدانتية فى قصيدة «ليتل جيننج»، التى نالت كثيراً من الإعجاب، محاكاة فائقة لدانتى - ويستطيع مستر بيرسل أن يقارنها بمحاكاته الخاصة فى «قدموس» - ولكن أهى، حقاً، إليوت فى أكثر أحواله تشويقاً؟ ومهما يكن من أمر، فلئن كان قدر معين من الطاقة قد ولى عن شعر إليوت، لقد لاح أنه قد دخل فى مسرحه.

ص ٤٠١

ت.س. إليوت: مجموعة مقالات فى عيد ميلاده السبعين، تحرير نيفيل بريبروك

فرنون واتكنز: أنشودة

ثم شذبت اللغة الإنجليزية من الترف

مخافة أن تبدد قوتها

مزاوجاً بين الصرامة والموسيقى

بين التعزيم والكلام الحى.

ص ٢٥

هارولد نيكولسن «كلماتى يتردد صداها»

فهو، فى المحل الأول، قد غير - أو ربما كان يجمل بى أن أقول: وسع - من تصويرى للأسلوب.

...

لقد وسع وعبى وعمقه، وضبط أذنى لسماع إيقاعات جديدة، وفرض الانتباه.

...

لم يكن أسلوبه وحده هو الذى أثر فى. ففي السنوات التى تلت الحرب العالمية الأولى، مزقنا عقم كل هذا الجهد، وتبديد كل هذه الشجاعة، وخيبة كل هذه الآمال. وقد غدا إليوت الرأى الذى فهم فراغنا وعبر عنه.

...

لست أعتقد ان أى شاعر أقل حظاً من نكران الذات والقداسة مما هو الشأن مع ت.س. إليوت قد كان لينقذ جيلنا من الكسل أو الكليية.

ص ٣٤ - ٣٥

فيليب ميريه ذكريات عن ت.س.إ.

فى العشرينيات، وهو عقد فقدان للاتجاه، كان قد سحر فى البداية طليعة الكتاب بشعر يعكس حس التشئت المعنوى والعقلى، ثم أنشأ معياراً (مجلة المعيار) جديراً بهذا الاسم.

ص ٣٧

إليوت فى منظور.

جريام مارتن مقدمة

وكان ثمة عامل آخر هو المناخ السياسى بعد عام ١٩٤٥، وما صحبه من فقدان نظرة الثلاثينيات التقدمية صيتها، والاعتقاد بأنها كانت مسئولة عن إغماض - أو استبعاد متعجل - لاستبصارات إليوت الأعمق عن عصرنا. فنجد أودن - وهو كالعادة بارومتر حساس لهذه التقلات فى الرأى - يكتب فى ١٩٤٨ أن إليوت هو الذى إذ «لم تلجمه الصدمة عن الكلام وإنما وجدت اللغة الصائبة / للظم والخوف، وعملت أكثر من أى شخص آخر / لتحول نون استثناء ذعر». وهذا المديح، الناظر إلى الوراء إسمياً، جعل إليوت يلوح معاصراً، كما أن القول بأنه تحدث «اللغة الصائبة» ظل افتراضاً، لا يناقش فى الغالب، مضمراً فى كتابات شراحه.

ص ١٤

كاثرين ورث إليوت والمسرح الحى

من المحقق أن «جريمة قتل فى الكاتدرائية» تدين بقسم كبير من حياتها المسرحية إلى تغيرات متوهجة فى الإيقاع. كذلك يلوح أن نكهتها السياسية المعاصرة، كما فى اعتذاريات الفرسان الشمولية، تومئ إلى مسرح أودن وإشروود الملتزم، كما كان مقدرا لـ «اجتماع شمل الأسرة» - فيما بعد - أن تتم على بعض مشابه لافتة للنظر بـ «صعود ف ٦».

ص ١٥٥

القرن العشرون

جون فولر ت.س. إليوت

وفى قصيدة «بريانك» فإن السيادة الاقتصادية للأسر اليهودية فى ١٩١٩ «واقعة» حقيقية بما فيه الكفاية، كامنة وراء ذلك. إن الحضور الساخر لسير ألفرد موند (أحد مهندسى الصناعات الكيماوية الامبراطورية ICI) فى قصيدة «بيضة للطهو» (١٩١٨) إيماة مشابهة إلى معادلة غريبة بين الرأسمالية الحديثة وحيل عصر النهضة فى أوجه (رفاق موند هناك هم سير فيليب سيدنى ولوكريشيا بورجيا). وحتى و.ه. أودن اليسارى فى ١٩٣٥، عندما خلق فى مسرحية «الكلب تحت الجلد» رأسماليا، واضح أنه قائم على شخصية موند، دعاه - بطريقة آلية ومريحة - «جرايستين».

ص ١٥٩

إن قصيدة «الأرض الخراب» تشتمل أيضا بداخلها على نوع الدعوة إلى النظام الذى يلوح أن إليوت يفكر فيه هنا. وينبثق هذا الموضوع على نحو أخص فى مطلع الثلاثينيات، خاصة فى القصيدة الناقصة «كوريولان» (١٩٣١ - ١٩٣٢)، المتأثرة بسان جون برس، حيث الشذرات الموجودة تقرر بوضوح بين البطل المسيحى وقائد نصف فاشى لا يختلف عما نجده فى «الخطباء» لأودن.

ص ١٦٤

وبعد اهتداء إليوت بعام ظهرت أول مجموعة من قصائد أودن المتفرقة. كان أودن على استعداد لأن يواصل تشريح المجتمع الحديث الذي بدأه، تجريبياً، إليوت في مرحلته الباكرة. ولكن إليوت ذاته كان مشغولاً بالرفض الواعي للعالم الحقيقي كما نعرفه.

ص ١٧٢

وبالمثل فإن «الصخرة» (١٩٣٤)، لأسباب مفهومة، لم يعد طبعها، رغم أن جلال جوقاتها (وقد استخرجت فيما بعد للدراج في «مجموعة القصائد») قد كان لها، بوضوح، بعض الأثر في مسرحية أودن وإشروود «الكلب تحت الجلد» (١٩٣٥) مثلاً.

ص ١٧٤ - ١٧٥

مجلة «إكسبليكياتور» (الشارح) ١٩٧٣

«إلى ت.س. إليوت في عيد ميلاده الستين» (١٩٤٨)

قصيدة: وهـ. أودن

عندما بدأت أمور تحدث لبقتنا الأثيرة،

مفتاح ضاع، تمثال مكتبة نصفى طمس،

ثم على ملعب التنس عثرنا ذات صباح،

على نحو مهين، على الجثة الدامية ويوما

يوما بعد يوم، الجذب الذى لم يسمع به، كنت أنت

الذى لم تلجمه الصدمة عن الكلام، وإنما وجدت اللغة الصائبة

للظلم والخوف، وعملت أكثر من أى شاعر آخر

لتحول دون استثناء الذعر، إنما الجريمة هي

الشيء المهم، ستقول. نعلم ذلك، ولكننا نود أن نضيف شاكرين.

اليوم، إذ ننتظر أن يأخذ القانون مجراه
(وأينا سوف ينجو من الضرب بالسياط؟)
أن سنواتك الستين لم تضع هدراً.

إن تحية و.هـ. أودن الشعرية «إلى ت.س. إليوت فى عيد ميلاده الستين» قصيدة لم تتل تعليقات كثيرة مطبوعة (انظر «مرشد القارئ إلى و.هـ. أودن» لجون فولر، لندن ١٩٧٠، ص ٢٢٣) ولكنها تستحق أن يُعترف بها كتحية تذكارية فاتنة تنجح فى أن تكون أكثر من إيماء آلية. إن أولى رباعياتها الثلاث محكمة ترسى على نحو لافت الوسط الذى مكن إليوت من إنتاج أكثر أعماله إثارة للجدل والرباعية الثانية تلخص ذلك الانجاز، والثالثة تحاكي تقنيته، مدعمة المدح بتقديم مثل.

إن ملعب التنس الملطخ بجثة يقدم برهانا حيا على أن العدوانيات المستأنسة الطقسية - محصورة فى الحلبة الواضحة الخطوط للعبة متحضرة - قد تفجرت فجأة. تجسد بشاعة الجثة الدامية الطاقات الهمجية التى تستطيع أن تلوث نظام الحضارة المحافظ عليه على نحو حرج. ويعزو الشاعر هذا الانهيار للنظام إلى اختفاء المفاتيح، المفاتيح الذهنية، وامتهان الثقافات الموقرين - رجال الحكمة - الذين نحفظهم فى مكباتنا، والذين يرأسون هذه المستودعات للمدنية والثقافة. إن «مفتاحا ضاع، تمثال مكتبة نصفيا طمس» تلوح على أحد المستويات أعمالا تخريبية هيئة الشأن ولا صلة بينها، ولكنها تبلغ ذروتها فى الفظاعة والقتل والحروب العالمية.

والرباعية الثانية تصف عواقب مثل هذه التطورات، فترة «جذب لم يسمع به» وخوف وصدمة خرساء. بديهي أن أرض إليوت الخراب والعالم المجدب ثقافيا الذى تحلله قصيدته هى ما يشير إليه أودن، خاصة عندما يمدح قدرة الشاعر على العثور على «اللغة الصائبة / للظما والخوف لتحول نون استشرى زعر». وصور مفتاح ناقص وجثة فى مكان صادم فى المقطوعة الأولى يراد بها أيضا استعادة صور إليوت فى قصيدة «الأرض الخراب» واستباق الإشارات الأوسع نطاقا إلى تلك القصيدة فى المقطوعة الثانية.

وإذ نتحرك نحو الرباعية الثالثة، يقر أودن بتواضع إليوت وهى صفة جذابة فى رجل أنجز كل هذا، كما يزجى التحية لإيقاعاته التحديثية: «إنما الجريمة هى / الشيء

المهم، ستقول. نعلم ذلك ولكننا نود أن نضيف شاكرين . . .» وتذكر قوة انتقامية في البيت العاشر بينما إدراك المتكلم لتواطئهم في الجريمة («وأينا سوف ينجو من الضرب بالسياط») يحاكي استراتيجيات الاماع التي اشتهر بها إليوت، وذلك بأن يردد صدى قول هملت: «ومن الذي سينجو من ضرب السياط؟» (هملت، الفصل الثاني، المشهد الثاني، البيت ٥٣٤). وتأثير هذا الوعي المفاجئ أقرب إلى الذلاقة لأنه فكرة أهم من أن تجيء على شكل نغمة تحتية بين قوسين وانطلاق من معرفة لا تجلوها القصيدة إلا إذا تابعنا جون فولر على معادلته المقيدة. «الجريمة = الخطيئة الأصلية». ولكن «الجريمة» تعود بنا إلى «الجثة الدامية» للبيت الرابع وإلى أى عدد من الأمور - تاريخية وسوسولوجية كما هي دينية - ترمز إليها.

وأخر كلمة في المقطوعة الثالثة مباحكة حول قصيدة إليوت المهمة، الملمع إليها في أول مقطوعتين، ولكننا قد نرغب أيضا في النظر إلى هذه القطعة (وعلى وجه التحديد «نود أن نضيف شاكرين / . . . / أن سنواتك الستين لم تضع هدرا») على أنها إعادة خاصة للثقة بإزاء شكوك الذات من النوع الذي يعبر عنه المتكلم - الشاعر في القسم الخامس من قصيدة إليوت «إيست كوكر» («أربع ربايعات»، لندن ١٩٤٤، ص ٢١).

مجلة «إنكاونتر» أغسطس ١٩٦٨، ص ٧٨

جون هولواي الأرض الخراب

إن الشاعر الذي يبرز، بالضرورة، عند هذه النقطة هو أودن. عندما يرى إليوت في المنظور الذي قدمناه هنا، فإن ثمة استمرارا جوهريا بينه وبين أودن. وتأكيد أودن، وهو طالب جامعي، أنه من بين الشعراء المحدثين قد كان إليوت وحده جديرا بالدرس يكتسب إقناعا جديدا. والأمر كذلك لأن النواحي الثلاث التي ربطت فيها إليوت بالفن التصويري المعاصر - البناء القائم على ترتيب دون روابط، وأساس من دقائق أيقونية موصوفة إلى أضال حد ولكن بحيوية، وميل إلى رقعة بعينها من الاستجابة الوجدانية - كلها تتجلى، على نحو لا مهرب منه، في أودن الباكر:

لم تكن الجسور مبنية، والمتاعب آتية (العميل السرى)

العلامات على طول الطريق غير مرفوعة

ولكن لا شيء يمر (لا تغيير للمكان)

كارول هـ سميث نظرية ت.س. إليوت الدرامية وممارسته ص ٩٠

إن ف.و. ماثيسين (ما حققه ت.س. إليوت، ص ١٦٢، ١٧٥) ود.أ. جونز (مسرحيات ت.س. إليوت، ص ٤٢) قد بينا كلاهما أوجه الشبه بين هذه القطع ومسرحيات و.هـ. أودن وستفن سبندر الباكورة. فماثيسين يخصص بالذكر مسرحية أودن «رقصة الموت» ويلاحظ أنه «بدون تمرد إليوت على مذهب الفن للفن المنتمى إلى التسعينيات، وإصراره الثابت على ألا يستبعد من الشعر أى جزء من الحياة، وتمثيله المنتمى للطريقة التى يستطيع الشاعر بها أن يمتاح مادته من الدين والسياسة على السواء، ما كان يمكن لجيل أودن أن يجد الطريق ممهدا لتناوله لشئون العصر. بيد أن مسرحيات أودن السياسية، فضلا عن مسرحية سبندر محاكمة قاض، أكثر انغمارا فى الأحداث المباشرة، وتدين بالكثير لمسرح برتولد برخت».

أ. مارتن براون صنع مسرحيات ت.س. إليوت ص ١٠ (الصخرة)

ورغم أنه لم يشعر بأن فى مقدوره وضع خطة للمسرحية بأكملها، فإن هذا المشهد يثبت كم أن حسه الدرامى كان ماضيا. إنه يستخدم مناهج التعبيريين الألمان فى العشرينيات، ويذكر المرء ببعض من مسرحيات و.هـ. أودن وكريستوفر إشرود الأولى المتأثرة بهم. ويتطلب المشهد حركة مضبوطة منظمة تجارى الإيحاء بالطابع الآلى للفكر والكامن فى الحركات الجماهيرية لنوى القمصان الحمراء ونوى القمصان السوداء.

ت.س. إليوت: الرجل وعمله، تحرير آلن تيت جانيت آدم سميث

ت.س. إليوت ومجلة «ذا ليسنر» (المستمع)

(سبق نشرها فى مجلة «ذا ليسنر» (لندن) ٢١ يناير ١٩٦٥)

فى صيف ١٩٣٣، عندما كنت مساعدة رئيس تحرير «ذا ليسنر» (المجلة الأسبوعية التى تنشرها هيئة الإذاعة البريطانية) والمسئولة عن اختيار الشعر، نشرنا (فى ٢١ يوليو) ملحقا من أربع صفحات للشعر ورواسم خشبية.

ص(٢٣٣)

وفي القسم الثاني من تقريره، تحدث مستر إليوت عن مجموعة القصائد التي أرسلتها إليه، ملاحظا أنه يعرف كثيرا من هؤلاء الشعراء باعتبارهم قد كتبوا، أو أرابوا الكتابة، في مجلته الفصلية «ذا كرايتريون» وأن دار فيبر قد نشرت نواوين لأودن وسبندر، بتوصية منه.

ص ٣٣٥ - ٣٣٦

روجر كوجكى نقد ت.س. إليوت الاجتماعي

وفي كتاب «شعراء الثلاثينيات» يصدق د.أ.س. ماكسويل إلى حد كبير على هذا الرأي واضعا إليوت - الحريص على استبقاء الفصل بين الشعر والحياة - في جانب، وسائر شعراء الثلاثينيات - أودن وسبندر ودای لويس وماكنيس، إلخ . . . - في جانب آخر. كان هؤلاء الشعراء، على العكس من إليوت، منخرطين في مثل عليا اجتماعية عملية. وبعبارة مايكل روبرتس، لم يكونوا كإليوت «متغاضين عن تركيب مجتمع موارد القومية تستغل من أجل الربح الخاص» وكنيست «تابعة عن طيب خاطر للسلطة الزمنية [التي] تفرض توزيع السلع والخدمات من طريق نظام عفا عليه الزمن، تعوزه الكفاية». ومهما يكن من أمر فعلى الرغم من أن دكتور ماكسويل يذهب إلى أن إليوت راد إحداث ثغرة تمكن أودن من خلالها من إدخال مزيد من الصور المعينة وغنائم الحداثة، فإنه لا يبين أنه مع انتهاء العقد كان القادة أنفسهم قد صاروا يتبعون إليوت.

ومن المحقق أن وضع إليوت في التاريخ الأدبي والذهني للثلاثينيات ممثل. إنه لم «يتغاض» عن الاقتصاد أكثر مما تغاضى عنه أغلب سائر مثقفي عصره، كما يتبدى في تأييده لأفكار الـ Social Credit هو ورجال من طراز أولدس هكسلي وإيوين ميور وهربرت ريد وأ. أ. رتشاردز. ولم تكن به رغبة في أن يزيد من انعزال الأدب عن الحياة، كما تشهد سياسته في تحرير مجلة «ذا كرايتريون» ومقالته «تجربة في النقد» (١٩٢٩). ولم يكن عضوا في ذلك الجزء من الكنيسة الذي كان يرمق الموقف الاجتماعي الاقتصادي برضاء، وهي حقيقة يكشفها اشتراكه في مؤتمر أكسفورد ١٩٣٧ كذلك لم يكن إدخاله «التقشف» والمسيحية إلى المناظرات العقلية للثلاثينيات بالتطرف

المسرف. لقد كان جون مدلتون مري - الذى تراوح بين الشيوعية والسلمية فى أوقات مختلفة - ورئيس تحرير «ذى أثينيوم» و«ذى أدلفى» يدافع عن نظرية اجتماعية متقشفة ويرفرق على حافة السنة المسيحية فى العشرينيات وفى أواخر الثلاثينيات على السواء عندما غدا عضوا فى «الموط». وقد انتهى إلى تقبل حكم إليوت (وهو حكم سبق أن صدمه فى أيام «ذى أثينيوم») انه أساسا، وفى أعماقه، أخلاقى. وقد اعتنق أودن المسيحية عند نهاية الثلاثينيات، ووصف اتجاهه فى «النقد فى مجتمع جماهيرى». قال إن الناقد «خليق أن يعد الفن، كالحياة، أقرب إلى التنظيم الذاتى منه إلى التعبير الذاتى».

ص ١٣ - ١٤

كان بعض كتاب المجالات الأدبية ينظرون إلى إليوت كقائد، وقد انتقلت بعض خصائص نظرتهم إليهم. وهكذا فإن و.ه. أودن إذ يكتب فى مجلة «بربوز» فى ١٩٤٠ يشعر بأننا فى حاجة إلى مجتمع أكثر نقشفا: «اليوم يلوح من المشكوك فيه أن تكون المعرفة الصوفية، فى حد ذاتها، كافية، ومن المحتمل أنه، وقد حررت الآلة إيروس من النظم الخارجية القديمة، لا شىء سوى *asceticism* يخطط جماعيا، ولكنه يمارس فرديا، يستطيع أن ينقذنا من معاناة الفوضى أو الديكتاتورية».

ص ١٤٦ - ١٤٧

السؤال الغامض: دراسة لشعرت.س. إليوت

بالاتشاندر راجان، ص ٧٧

إن إليوت وأودن قد كانا خليقين، كليهما، أن يتفقا على أنه أن أوان تدمير الخطأ، وأنه ينبغي سحب الكراسى من أرض اللوبليا وفانلات التنس. بيد أنه قد كان ثمة عالم آخر من صفوف طويلة من العاطلين، ومهاوى مناجم ملأها الماء، وأفنية سفن مهجورة، عصر جليدى من الهجران عثر أودن على شعره.

العنصر الهدام - ستفن سبندر

ذلك أن إليوت ليس بالغ الجودة في المحاجة أو في المناقشة النظرية.

مقالة عن الوزن - كارل شابيرو

ومروراً عابراً فلنذكر إليوت
الذي كان تأثيره في بلاغتنا ضئيلاً
كما كان تأثيره في معتقداتنا عظيماً

منتخبات من الشعر الحديث - اختياراً. ميثوين - مقدمة روبرت ليند.
مستر ت.س. إليوت واحد من رواد الشعر الحر الحديث، وهو أيضاً مؤلف بعض
أعمال نقدية على درجة عالية من الإثارة والتنبيه: وخاصة الغاية المقدسة التي تحوى
دراسة لمسرحية هملت. وحتى من يتعاركون على أشد الأنحاء مرارة مع نتائجه
مضطرون إلى احترام مضائه العقلى ودرسه الناضج.

ت.س. إليوت: من أربعماء الرماد إلى جريمة قتل فى الكاتدرائية - رب.بلاكمر
إن مستر إليوت أستاذ للاستبصار المضغوط والاستنارة المفاجئة والمقارنة
المشعور بها والإيحاء البذرى وجهة النظر الثابتة.

الأسد وقرص الشهد، رب. بلاكمر

لقد خلق إليوت وفرض نوعاً - مجموعة من العادات في القراءة والكتابة - ذات معايير بالغة الارتفاع. لقد وضع في حالة حركة نقداً جاداً بالنظر إلى هذه المعايير وأوجد في الخارج تياراً من الأفكار بث الحيوية في مهنة الأدب.

(المعادل الموضوعي) لقد دعى هذا عقيدة، وكعقيدة فقد فاض على لغة النقد، وأنا حري بأن أدعوه ملاحظة وضعت على شكل خاطرة: بمعنى أنه ملاحظة كانت نتيجة ملاحظات لا حصر لها عن الطريقة التي تعمل بها الموهبة الفردية كعامل مساعد بين المشاعر والانفعالات التي ليست بالضرورة خاصة به والتي يريد أن يكتب عنها واللغة والكلمات التي ينبغي أن يكتب بها. إنه حديث مجازي عن الطريقة التي تدخل بها المشاعر والانفعالات في كلمات مع أقل تدخل من «مجرد» الشخصية.

إنه يعلم أن الشعر لا ينتقد أحداً والآخرى أنه يبين العالم الفعلي الذي ننقذ منه أو لا ننقذ ويبين أيضاً ما جعل فعلياً وما شعر به فعلاً من الطموح. إن اللغة الحية في نظر إليوت تتصل بالدين الحي. وكل هذا إنما يوجد في ملحوظة مازالت جديرة بأن تذيع على أوسع نحو وهي: «إن الشعر صورة أرقى من التسلية».

ت.س. إليوت: نهاية حقبة - دونالد ديفي

ومن وجهة النظر هذه فمن المحقق أن إليوت لا شخصي يقف على مبعدة ويمعزل عن خلقه.

الكاتب الحديث وعالمه - ج. س. فريزر

ولكنه قد قذف أيضاً (وقد يكون هذا على المدى الطويل أمراً أكثر أهمية) أثناء فحصه الوثيق والحساس أو في تناوله لموضوعات عامة كعلاقة الموهبة الفردية بالتقاليد، بعدد من الأفكار الموحية أو المحركة - أفكاراً كثيراً ما تضغط في عبارة واحدة - أخصبت تفكير سائر النقاد. وقد وصفه إمبسون عن فطنة بأنه تأثير نافذ ولا مهرب منه كريح شرقية.

اتجاهات جديدة فى الشعر الانجليزى - ف. ر. ليفيز

يمثل انشقاقا كاملا على سنن القرن التاسع عشر.

إن مستر إليوت يظل تأثيراً موجهاً.

ت.س. إليوت: الناقد التاريخى - النقد الجديد - جون كرورانسوم

(المجاز الكيمياءى فى مقالة «الموروث والموهبة الفردية») وهذا تقريبا مذهب فى الآلية الشعرية. ولست أفهمه باصطلاحاته الخاصة وإن كنت أظن انى أرى بعضا من الاعتبارات التى فى ذهن إليوت.

ويساورنى الشعور أن الاستعارة ليست مناسبة تماما لشرح أى من الموضوعين.

شعرت.س. إليوت - د. ماكسويل

والمساهمة المميزة لنظرية إليوت هى إصرارها على أن شعر القرن العشرين لم يقدر قيمة السلطة فى وقت كانت فيه الحاجة إلى السلطة على أشدها. وربما كان مما يعادل ذلك أهمية تثمينها لوظيفة الشعر التى كان ينظر إليها فى أوقات مختلفة على أنها بنية تشريعية ومؤسسة دينية. ولا جدال أن هذه وما يشابهها من مفاهيم مفيدة يقدم إليوت فيها فكرة الشاعر كفنان وظيفته الأولى هى أن يحافظ على قالب الموروث الذى يوجد بداخله تنوع كاف ليقدم نقطة انطلاق ثابتة لأى خلق شعرى.

ليونيل تريلنج - الحس بالماضى

(النقاد الجدد) إنهم فى رد فعلهم إزاء المنهج التاريخى ينسون أن العمل الأدبى حقيقة تاريخية على نحو لا خيار لنا فيه. والأهم من ذلك أن تاريخيته حقيقة تدخل فى خبرتنا الجمالية به. فالأدب - إذا جاز لنا أن نقول ذلك - يجب أن يكون دائما دراسة تاريخية بمعنى من المعانى لأن الأدب فن تاريخى.

نقاد الأدب - جورج واطسون

- ويمعنى من المعانى فإن نقده ستار دخان لبقية حياته. فهو يضل بقدر ما يكشف عن نوعية قصائده وستار الدخان يزداد كثافة مع مر السنين.
- أقوال قد يتبين أنها قابلة للنقاش إلى حد كبير حيث أن بلاغة نقده معتمدة بما فيه الكفاية لى تترك قدرا كبيرا موضع شك.
- إن مقالة «الموروث والموهبة الفردية» ليست نوع المقالة التى تدعو إلى المناقشة. فنغمتها بابوية على نحو جاف، ونفور إليوت من الجدل وحرية الكلام إنما يوحى به، بشدة، صفات المقالة البلاغية.
- وإنه لحس تاريخى غريب، ذلك الذى ينكر الترتيب الزمنى وينظر إلى الماضى على أنه «اللازمى والزمنى» فى آن واحد. ونبدأ فى الشعور إذ تتقدم المقالة بأنه قد كان من الأقرب إلى الصراحة أن ندعوه «الحس المناهض للتاريخية».
- (أعمال إليوت) تقع على نحو مريح فى ثلاث فترات:
من العقد الأول قبل المسيحى (١٩١٩ - ١٩٢٨) من الاهتمامات الأدبية، خاصة بالكتاب المسرحيين والشعراء فى القرنين السادس عشر والسابع عشر. فى الغاية المقدسة (١٩٢٠) آية توكير لجون برين: ثلاث مقالات (١٩٢٤) إلى لانسلوت أندروز (١٩٢٨) عبر عقد ثان من النقد الاجتماعى والدينى (١٩٢٩ - ١٩٣٩) تلا اهتمامه وانشقاقه فى نهاية المطاف على «الحداثة» فى دانتي (١٩٢٩) أفكار بعد لامبث (١٩٣١) وراء آلهة غريبة (١٩٣٤) إلى الفترة الأولى التالية للحرب وتتسم بتجديد الاهتمام بالقضايا النقدية (وخاصة الدرامية) وإن لم يكن ذلك فى مثل الصورة المركزة للعقد الأول.
- سير جيمز فريزر فى الفصل الأول من الفصن الذهبى (١٨٩٠ -)
- إنه كاهن وقاتل. وربما كانت الاستعارة موحية على نحو مزيج: فالإليوت الكاهن الجديد لـ «التقاليد» يرث من طريق ضرب من المذبحة النقدية مقللا من حقوق الشعراء الموتى فى الوجود التاريخى وفى شجاعة ينهب بقاياهم.

- لقد أصبح إليوت نصف سأمان من الشعر وأكثر من نصف سأمان من النقد وسأمان بعمق من دوره الخاص كشاعر - ناقد.

- والعنوان الفرعى الصارم لكتاب وراء آلهة غريبة - «كتاب تمهيدى عن الهرطقة الحديثة» - يدل على برودة حقيقية معينة ورفضه المناقشة يغلو صريحا وملحا.

- وأخيرا فإننا نصل بعد دائرة كاملة إلى نفس الموقف الذى أدانه إليوت فى شبابه، فى مقالاته المعادية للعصر الإدواردى فى كتاب الغاية المقدسة والتى حجبها فيما بعد عن النشر. نقد «تنوقى» هاو، متقدم فى السن بواسطته يسعى الناقد إلى أن «يعين قراءه على الفهم والتنوق» وأن أى شخص متقدم فى السن بما يكفى لأن يكون قد لاحظ سير النقد الانجليزى على نحو مستمر لمدة خمسين عاما ليكون معذورا إذا هو تمتع «أهذا هو ما وصلنا إليه».

- لقد جعل إليوت النقد الانجليزى يلوح مختلفا ولكن على نحو ليس بالبسيط وقدم له رقعة جديدة من الإمكانيات البلاغية ووطد من ازدرائه المتزايد للعمليات التاريخية ومع ذلك أعاد تشكيل فكرته عن الفترات بحفنة من الحدوس اللامعة. وليس من المتوقع لمثل هذا المراقب الخبير والمحترف للشعر أن يسمح لإنجازه بأن يصنف على نحو أشد ترتيبا من هذا.

مراجعة لكتاب ت.س. إليوت «مقالات مختارة»

من «ذا سترداى رفيو أوف ليتريتشار» ١٩٣٢.

بول المرمور

- وكناقد فإنه يقف عالياً.

- ولا شك أن المؤلف يصمد لهذه المحنة من القراءة المستمرة. فثمة درس مقتدر فى هذه المقالات خاصة تلك التى تعالج الكتاب المسرحيين الإليزابيثيين والجيمنسين، وهناك تلاعب لفكر يقظ ونفاذ، وفوق كل هذا جدية معينة غير مصطنعة فى الحكم ونغمة معينة من السلطة، لا تعرف بسهولة وإنما يشعر بها غريزيا.

فن ت.س. إليوت: هيلين جاردنر

- إن «أربع رباعيات» هي الانجاز الناضج لشاعر حقق - في فترة طويلة من التجربة - تعديلا وإثراء للموروث الشعري الانجليزي بأكمله.

ت.س. إليوت - جروفر سميث

- إن أوضاع الانقباض في الوحدة، والحزن على عدم إمكانية الحصول على المثل الأعلى، تشهد بميراث إليوت الرومانتيكي.
- ولكنه كان مزاجيا رومانتيكيا يكره الفجوة بين ما هو واقعي وما هو مثالي. فالتورية الساخرة، وإن تكن ستارا طيبا، ليست بالقناع الذي يستعصى اختراقه.
- وينعكس على عمل إليوت رأى برادلي في الشخصية كمجرد حفنة من نواحي القصور والأوهام: وحتى على الرغم من أن المدركات لا تستطيع أن تقع إلا في «المركز المتناهي» للشعور، أي في النفس الواعية ذاتها فإن ذلك المركز لا وحدة له وليس إلا أداة لنقل المظاهر.
- إن الدرس التكنيكي لشعره قد يكمن في عقم جهده المتكرر لبلوغ اللاشخصي من خلال الستار الدرامي. لأنه من بين جميع الوسائل فإن المونولوج الدرامي - بقدر ما يستمد مادته من المعاناة الداخلية - أقل الأشياء ضرورة أو فرصة لتكثير وجهة نظره. وفي الرباعيات فضلا عن بضع قطع داجي إليوت المشكلة ومن طريق التقليل من الاتجاهات الدرامية والتوقف عند الأفكار خلق هنا وهما بالموضوعية.

شعرت.س. إليوت - دراسات ومراجعات أدبية - ريتشارد ألدنجتون

- وعندما يحلل مستر إليوت كناقد فإنه يوضح أفكار المرء ويوسع من إدراكه وينقى نوقه.

مقدمة - ليونارد أنجر

تبادل للضربات اللفظية بين أ.م. بارسونز ورييكا وست على صفحات ذا سبكتيتور في ١٩٣٢:

أ.م. بارسونز:

والمسألة هي أنه بدرسه وإدراكه وفي المحل الأول باستخدامه الدقيق والحريص للغة جعل من الممكن مناقشة الألب بدقة جديدة وبمصطلح لفظي حي، في متناول المرء مرة أخرى. وربما كانت المسألة أكبر حتى من هذا: إنه وحيدا بين النقاد المعاصرين احتفظ بمعيار متسق من الحكم وحافظ على سلم صادق من القيم.

موجز تاريخ الأدب الإنجليزي - آيفور إيفانز

تأثر إليوت ب.ت. أ. هيوم (١٨٨٣ - ١٩١٧) الذي هاجم الرومانسية لإيمانها المسرف بالعاطفية والواهم بقدرة الإنسان على التطور وحث على كلاسيكية من شأنها أن تحدد على نحو كفاء نواحي قصور الإنسان.

المشهد الأدبي - جون هولواي

إن أهمية إليوت وتأثيره ينبغي سبرهما ليس فقط بمقالاته النقدية الباكورة وإنما أيضا بتحريره (١٩٢٢ - ١٩٣٩) لمجلة ذا كرايتريون التي نشرت أعمالا نقدية هامة لباوند وهيوم وإليوت نفسه.

النقد والجمهور القارئ - أندور جوم

- إن إليوت خاصة في عمله الباكر قد كان له تأثير مرموق جدا في أن ينشر في الخارج مثلا عليا أدبية معينة حتى ان عدم اتساقاته وضروب فضفضة فكره قد تكون تاريخيا ذات دلالة كنجاحاته الأكثر يقينا.

- فهكذا في نقده الباكر تظهر أفكار وعقائد (من بينها بعض مما غدا واسع التأثير) تحكيمية لكونها غير متصلة باستبصاراته النقدية العامة.

البويطيقا الجديدة - من يبتس إلى إليوت

ك. ستيد

- وعلى هذا فإن إليوت في موقفه الأخير من جمهوره يتجنب هرطقتين: هرطقة الجمالي وهرطقة البلاغى الشعبى.
- (إليوت) مازج الأخلاق وعلم الجمال.
- سيبين عن التحقيق التدريجى لتكنيك شعري يعتمد إلى حد كبير على لحظات «إلهام».
- الرأى الخاطئ القائل بأنه شاعر متعمد على نحو بارد، يعالج عن وعى الكلمات لغرض مرسوم قبل البدء فى الكتابة.
- ومن هنا اهتمام إليوت المتكرر بالحالة الذهنية السلبية - حالة «القدرة السلبية» أو «الإلهام».
- ومرة أخرى يتضح هنا انشغال إليوت بمنابع الشعر تحت الشعورية. إن ملاحظاته تتضمن نوعاً من الإنشاء الشعري هو على الأقل يعادل فى اعتماده على «الخيال» التلقائى و«الإلهام» ما كان أى من الشعراء الرومانسيين خليقاً بأن يؤكد.
- وينبغى أن يكون واضحاً، عند هذا الحد، أن وجود نظرية «إلهامية» أو «آلية» فى الإنشاء، كامنة فى نقد إليوت، لا حاجة بها إلى أن تتعارض جدياً مع النظرة الشائعة إليه.
- بديهى أن إليوت لم يفتح «كلاسية» جديدة.
- وثمة قسم كبير من الأرض يشترك فيها إليوت مع الرومانسيين.

الأدب المعاصر: بيتر وستلاند، مطبعة الجامعات الانجليزية، لندن ١٩٦١

- يرجع إحياء الشعر الحر منذ ١٩٠٠ إلى إزرا باوند إلى حد كبير. وهو أستاذ للأوزان الكلاسيكية والرومانسية أصر على استخدام الشعر الحر الحقيقى = أى

ليس الأوزان المعاد ترتيبها والتي نخالها شعرا حرا في ويتمان وغيره. ويتصل بالحركة كتابات ت.إ. هيوم (١٨٨٣ - ١٩١٧) التي حررها هيربرت ريد في كتاب خواطر (١٩٢٤). هاجم هيوم الرومانسية لأن الإنسان يفشل ما لم ينظم ويتأدب. - وتأثير هذه النظرة يتبدى في باوند وت.س. إليوت حيث يستبعد من الشعر كل عنصر رومانسي حتى إذا كان تهكميا أو ملهويا.

أثر إزرا باوند، تأليف ك.ل. جودوين، مطبعة جامعة أكسفورد، لندن ١٩٦٨

وفي روح الرومانس أكد باوند أن «ما نحن بحاجة إليه إنما هو درس أدبي يزن ثيوكريتوس وبييتس بنفس الميزان» . . . وإليوت في مقالة مليئة بـ «نحن نحتاج إلى» يقول: «إننا نحتاج إلى معدة يمكنها أن تتمثل كلا من هوميروس وفلوبير» (يوريديز والأستاذ مري «الغابة المقدسة» ص ٧٧).

مرشد إلى الثقافة - إزرا باوند - الناشر بيتر أوين، لندن ١٩٦٦

لقد كان يمكن أن يكون دفن إليوت لمري آخر كلمة: «أقام حاجزا بين يوريديز والقارئ أعصى من اللغة اليونانية»

الأزمة في الشعر الانجليزي، فيفيان دي سولا بنتو، مكتبة

هتشنسون الجامعية، لندن ١٩٦٧

ومثل درين بعد عصر رجوع الملكية ووردزورث عند نهاية القرن الثامن عشر، منحه أيضا (الشعر الانجليزي) سياسة جديدة. فأكثر من أي شاعر آخر أنقذه من أن يغدو مجرد تسلية للقسم الدارس من الطبقة الوسطى العليا، كالشعر اللاتيني في أيام كلاوديان وأوسونيوس.

إليوت مفكرا وفنانا - كليات بروكس

ففى عصر من الفوضى تحرك إليوت نحو استنقاذ النظام - نحو استنقاذ النظام الذى ربما كان الشعر وحده هو القادر أن يمنحه.

نقد إليوت الأدبى - أوستن وارن

(اسم إليوت له) سلطته ومكانه فى صحيفة الديكتاتوريين الأدبيين الانجليز التى تبدأ بين جونسون وتنتهى بدريدن وبوب وصامويل جونسون وتستمر عبر القرن التاسع عشر بسير هذين الشعاعين - الناقلين - اللاهوتين كولردج وأرنولد.

إرفنج لايتن

ت.س. إليوت(*)

ضباب هارفارد وانجلترا،
المسيحى العليل
السائح الأمريكى
الأكثر اهتماما بالأديرة
منه بالقلاع.
حماس للشعر نون استمتع
نون عصارة النخاع
على أحسن تقدير: شعرة واحدة
من لحية دوستوفسكى.

(*) القصيدة هجوم على إليوت يتهمه بفقر الدم ونقص الحيوية وأنه «على أحسن تقدير: شعرة واحدة من لحية دوستوفسكى». وحقا لم يكن إليوت غزير الإنتاج كنوستوفسكى، ولا مالكا لحيويته الخارقة، ولكنه كان - من بعض النواحي - أكثر توازنا وأعظم صقلا. (م)

- ٤ -

ببليوجرافيا

ت.س. إليوت: ببليوجرافيا

تشمل مساهماته فى الدوريات، والترجمات الأجنبية لأعماله

تأليف

دونالد جالوب

أستاذ مساعد مادة الببليوجرافيا

وزميل بكلية جوناثان إواردز

جامعة ييل

فيبر وفيبر ليمنند

لندن

لوحة المحتويات

كلمة تمهيدية.

(أ) كتب وكتيبات لـ ت. س. إليوت.

(ب) كتب وكتيبات حررها أو كتب فيها ت. س. إليوت.

(ج) كتابات ت. س. إليوت للدوريات.

(د) ترجمات لكتب ت. س. إليوت وقصائده ومقالاته إلى لغات أجنبية.

(هـ) تذييل: متفرقات.

١ - مناهج.

٢ - كتيبات و Broadslides أخرى.

٣ - طبغات أجنبية.

٤ - تسجيلات.

كشاف العنوانات.

كشاف الأسماء.

دونالد جالوب

(عن كتاب: ت.س. إليوت: بيلوجرافيا، وضع دونالد جالوب، الناشر: فيبر وفيفر، لندن ١٩٦٩).

ملحوظة: كان مستر إليوت أحد محرري «ذا هارفرد أدفوكيت» من ١٩٠٩ - ١٩١٠، ومساعد لرئيس تحرير «ذي إيجوست» من ١٩١٧ - ١٩١٩، ورئيسا لتحرير «ذا كرايتريون» من ١٩٢٢ - ١٩٣٩ كما كان، في أوقات متنوعة، عضوا في هيئة تحرير «ذا نيو إنجليش ويكلي» «ذا كرستيان نيوزلتر» «إينفتاريو» و«بوريات أخرى».

١ - خرافة للمحتقلين. سميث أكاديمي ريكورد ٨ ، ٢ (فبراير ١٩٠٥).

٢ - غنائية. سميث أكاديمي ريكورد ٨ ، ٤ (أبريل ١٩٠٥) ٣ أعيد طبعتها، مع تغييرات طفيفة، تحت عنوان «غنائية» في «هارفرد أدفوكيت» LXXXIII، ٧ (٢ يونيو ١٩٠٧) ٩٦ .

٣ - حكاية حوت. سميث أكاديمي ريكورد ٨ ، ٤ (أبريل ١٩٠٥).

٤ - الرجل الذي كان ملكا. سميث أكاديمي ريكورد ٨ ، ٦ (يونيو ١٩٠٥).

٥ - غنائية («عندما عدنا إلى البيت عبر التل») هارفرد أدفوكيت LXXXIII، ٦ (٢٤ مايو ١٩٠٧) ٩٣ .

٦ - قبل الصباح. هارفرد أدفوكيت LXXXVI، ٤ (١٣ نوفمبر ١٩٠٨) ٥٣ .

٧ - قصر كيركي. هارفرد أدفوكيت LXXXVI، ٥ (٢٥ نوفمبر ١٩٠٨) ٦٦ .

- ٨ - عن لوحة. هارفرد أدفوكيت LXXXVI، ٩ (٢٦ يناير ١٩٠٩) ١٣٥ .
- ٩ - غنائية («إن الزهرة تتفتح للجنة») هارفرد أدفوكيت LXXXVI، ٩ (٢٦ يناير ١٩٠٩) ١٣٠ .
- ١٠ - (مراجعة لـ) نبيل المتطهرين (تأليف) فان ويك بروكس، هارفرد أدفوكيت LXXXVII، ٥ (٧ مايو ١٩٠٩).
- ١١ - وجهة النظر (مقالة افتتاحية) هارفرد أدفوكيت LXXXVII، ٦ (٢٠ مايو ١٩٠٩) ٨٢ - غير موقعة ولكنها منسوبة إلى ت.س. إليوت في الكشف.
- ١٢ - سادة وبحارة. هارفرد أدفوكيت LXXXVII، ٧ (٢٥ مايو ١٩٠٩) ١١٥ - ١١٦ .
- ١٣ - (مراجعة لـ) أنانيون. تأليف جيمز هونيكر، هارفرد أدفوكيت LXXXVIII، ١ (١٥ أكتوبر ١٩٠٩) ١٦ .
- ١٤ - ليلية. هارفرد أدفوكيت LXXXVIII، ٣ (٢١ نوفمبر ١٩٠٩).
- ١٥ - فكاهية (على طريقة ج. لافورج) هارفرد أدفوكيت LXXXVIII، ٧ (٢١ يناير ١٩١٠).
- ١٦ - ضغينة (كأبة). هارفرد أدفوكيت LXXXVIII، ٨ (٢٦ يناير ١٩١٠) ١١٤ .
- ١٧ - أنشودة (الفصل) هارفرد أدفوكيت LXXXIX، ٨ (٢٤ يونيو ١٩١٠). أعيد طبعها في نفس اليوم في الـ «إيفنتج ترانسكربت» البوسطنية والـ «إيفنتج هيرالد» البوسطنية.
- ١٨ - أغنية حب ج. ألفرد بروفروك. بويتري ٦، ٣ (يونيو ١٩١٥) ١٣٠ - ١٣٥ .
- ١٩ - قصائد. بلاست ٢ (يوليو ١٩١٥) ٤٨ - ٥١ . المحتويات: مقدمات - رابسوديا في ليلة عاصفة.
- ٢٠ - صورة سيدة. أذرز ١، ٣ (سبتمبر ١٩١٥) ٣٥ - ٤٠ أعيد طبع هذه القصيدة منفصلة عام ١٩٤١ بواسطة م.س. هوارد في مطبعة كلية مارلبور، في طبعة من أربعين نسخة، لم يعرض شيء منها للبيع.

- ٢١ - ثلاث قصائد، بويتري ٧، ١ (أكتوبر ١٩١٥) ٢١ - ٢٢ . المحتويات: البوسطن إيفنتج ترانسكربت، العمة هيلين، ابنة العم نانسي. وهناك قصيدة رابعة هي «موت القديس نرجس» صفت حروفها للنشر في «بويتري» على ما يبدو ولكنها لم تطبع. وثمة تجربة ملغاة منها في مجموعة هاريت مونرو بجامعة شيكاغو، كانت أساسا للنص المطبوع في «قصائد كتبت في مطلع الشباب» (١٩٥٠).
- ٢٢ - (مراجعة لـ) الريبوبية والمذهب الإنساني. للموقر أ.ج. بالفور، الصحيفة الدولية لعلم الأخلاق، ٢٦، ٢ (يناير ١٩١٦) ٢٨٤ - ٢٨٩ .
- ٢٣ - ملحمة مستر دواتي (في نورية انجليزية باكرة في ١٩١٦) مراجعة لـ «التياتنة» لتشارلز م. داوتي بتوقيع ت.س.إ.
- ٢٤ - (مراجعة لـ) فلسفة نتشه: تأليف أ. ولف، الصحيفة الدولية لعلم الأخلاق، ٢٦، ٣ (ابريل ١٩١٦) ٤٢٦ - ٤٢٧ .
- ٢٥ - ناقد أمريكي. نيو ستسمان ٨، ١٦٨ (يونيو ٢٤، ١٩١٦) ٢٨٤ . مراجعة لـ «الأرستقراطية والعدالة» لبول إلر مور. أعيد طبعها تحت عنوان «كلمة عن الناقد الأمريكي».
- ٢٦ - (مراجعة لـ) النظريات الجماعية في الدين وبيان الفرد. لكمنت C. ج.وب. نيو ستسمان، ٧، ١٧٣ (٢٩ يوليو ١٩١٦) ٤٠٥ - ٤٠٦ . أعيد طبعها في الصحيفة الدولية لعلم الأخلاق، ٢٧، ١ (أكتوبر ١٩١٦) ١١٥ - ١١٧ .
- ٢٧ - (مراجعة لـ) التكيف الاجتماعي، تأليف ل.م. برستول، نيو ستسمان، ٧، ١٧٣ (٢٩ يوليو ١٩١٦) ٤٠٥ .
- ٢٨ - مستر ليكوك جادا. نيو ستسمان ٧، ١٧٣ (٢٩ يوليو ١٩١٦) ٤٠٤ - ٤٠٥ . مراجعة لـ «مقالات ودراسات أدبية» تأليف ستفن ليكوك.
- ٢٩ - ملاحظات. بويتري ٨، ٦ (سبتمبر ١٩١٦) ٢٩٢ - ٢٩٥ . المحتويات: المحادثة اللبقة، الفتاة التي تبكي، مستر أبوليناكس، صباح عند النافذة.
- ٣٠ - (مراجعة لـ) الضمير والمسيح: ست محاضرات عن الأخلاق المسيحية. تأليف هستنجز راشبول، الصحيفة الدولية للأخلاق، ٢٧، ١ (أكتوبر ١٩١٦) ١١١ - ١١٢ .

- ٣١ - تطور موندية لايبنتز. مونيسٲ ٢٦، ٤ (أكتوبر ١٩١٦).
- ٣٢ - موندات لايبنتز ومراكز برادلى المتناهية. مونيسٲ ٢٦، ٤ (أكتوبر ١٩١٦).
- ٣٣ - (مراجعة لـ) العقيدة القصوى. تأليف أ. كلتون بروك، الصحيفة الدولية لعلم الأخلاق، ٢٧، ١ (أكتوبر ١٩١٦) ١٢٧ .
- ٣٤ - (مراجعة لـ) الدين والعلم: مقالة فلسفية. تأليف جون تيودور ميرز، الصحيفة الدولية لعلم الأخلاق، ٢٧، ١ (أكتوبر ١٩١٦) ١٢٥ - ١٢٦ .
- ٣٥ - (مراجعة لـ) الفلسفة والحرب. تأليف إميل بوترو، الصحيفة الدولية لعلم الأخلاق، ٢٧، ١ (أكتوبر ١٩١٦) ١٢٨ .
- ٣٦ . جيوردانو برونو. نيو ستسيمان ٨، ١٨٥ (٢١ أكتوبر ١٩١٦) ٦٨ . مراجعة لـ «جيوردانو برونو: حياته وفكره واستشهاد» تأليف وليم بولتنج.
- ٣٧ - كلاسيات فى الانجليزية. بويتري ٩، ٢ (نوفمبر ١٩١٦) ١٠١ - ١٠٤ .
مراجعة لـ (سلسلة ترجمات الشعراء ١ - ٦).
- ٣٨ - (مراجعة لـ) عناصر السيكولوجيا الشعبية: معالم تاريخ سيكولوجى لتطور الإنسانية، تأليف فلهم فونت، الصحيفة الدولية لعلم الأخلاق، ٢٧، ٢ (يناير ١٩١٧) ٢٥٢ - ٢٥٤ .
- ٣٩ - تأملات فى الشعر الحر. نيو ستسيمان ٨، ٢٠٤ (٣ مارس ١٩١٧) ٥١٨ - ٥١٩ .
- ٤٠ - إيلدروب وأبليلكس ١. ليتل رفيو ٤، ١ (مايو ١٩١٧) ٧ - ١١. وظهرت إعادة طبع متحلة تحت عنوان «إيلدروب وأبليلكس: شذرة» فى «تورلدز منتلى» لصمويل روث، ١، ٢ (سبتمبر ١٩٢٦) ١٨٩ - ١٩٢ .
- ٤١ - حد النثر. نيو ستسيمان، ٩، ٢١٥ (١٩ مايو ١٩١٧) ١٥٧ - ١٥٩ .
- ٤٢ - (أربع قصائد) ليتل رفيو ٤، ٢ (يوليو ١٩١٧) ٨ - ١١. المحتويات: المدير - مزيج غير نقى من كل شىء - شهر العسل - فرس النهر.
- ٤٣ - رسائل ج.ب. بيتس، إيجوست ٤، ٦ (يوليو ١٩١٧) ٨٩ - ٩٠ . مراجعة لـ «قطع من رسائل جون بتر بيتس، اختارها إزرا باوند».

- ٤٤ - (مراجعة لـ) Mens Creatrix تأليف وليم تمبل، الصحيفة الدولية لعلم الأخلاق، ٢٧، ٤ (يوليو ١٩١٧).
- ٤٥ - (مراجعة لـ) الدين والفلسفة. تأليف ر.ج. كولنجوود، الصحيفة الدولية لعلم الأخلاق، ٢٧، ٤ (يوليو ١٩١٧) ٥٤٣ .
- ٤٦ - النو والصورة. إيجوست ٤، ٧ (أغسطس ١٩١٧) ١٠٢ - ١٠٣ . مراجعة لـ نو أو الإنجاز: لدراسة للمسرح الكلاسيكي الياباني، لارنست فنلوزا وإزدا باوند.
- ٤٧ - إلدروب وأبلبلكس ٢. ليتل رفيو ٤، ٥ (سبتمبر ١٩١٧) ١٦ - ١٩ .
- ٤٨ - تأملات عن الشعر المعاصر ١. إيجوست ٤، ٨ (سبتمبر ١٩١٧) ١١٨ - ١١٩ .
- ٤٩ - تأملات عن الشعر المعاصر ٢. إيجوست ٤، ٩ (أكتوبر ١٩١٧) ١١٣ - ١٣٤ .
- ٥٠ - (مراجعة لـ) كتيب عن الفلسفة المدرسية الحديثة. تأليف كاردينال مرسية وغيره من أساتذة المعهد العالي للفلسفة، لوفان، السنة ١، الصحيفة الدولية لعلم الأخلاق، ٢٨، ١ (أكتوبر ١٩١٧) ١٣٧ - ١٣٨ .
- ٥١ - تأملات عن الشعر المعاصر ٣. إيجوست ٤، ١٠ (نوفمبر ١٩١٧) ١٥١ .
- ٥٢ - مراسلات «إيجوست» ٤، ١١ (ديسمبر ١٩١٧) ١٦٥ . قطع، هي في الواقع من تأليف ت.س. إليوت، ملأ الفراغ من رسائل زعم أنها مكتوبة من ج.أ. د. سبنس (ثيرد لنجستون جرامر سكول) هيلين ب. ترندلت (باتون، كنت)، تشارلز جيمز جريمبل (The Vicarage، ليس) تشارلز أوجستس كونيبيير (نادي كارلتون، ليفربول) ميريل أ. شوارز (٦٠ ألكسندرا جاردنز، هامستد، ن.و.).
- ٥٣ - تورجنيف، إيجوست ٤، ١١ (ديسمبر ١٩١٧) ١٦٧ . مراجعة لـ «تورجنيف» لإنوارد جارنت مع كلمة تمهيدية بقلم جوزيف كونراد.
- ٥٤ - الكتابات البريطانية الحديثة عن علم الأخلاق في الدوريات، الصحيفة الدولية لعلم الأخلاق، ٢٨، ٢ (يناير ١٩١٨) ٢٧٠ - ٢٧٧ .

- ٥٥- فى ذكرى هنرى جيمز. إيجوست ٥، ١ (يناير ١٩١٨). أعيد طبعها تحت عنوان «فى الذكرى» فى «ليتل ريفيو» ٥، ٤ (أغسطس ١٩١٨) ٤٤ - ٤٧ .
- ٥٦ - الألب والمحاكم الأمريكية، إيجوست ٥، ٣ (مارس ١٩١٨) ٣٩ . ويعنى بمصادرة عدد من «ذا ليتل ريفيو» كان يحوى قصة لوندان لوييس.
- ٥٧ - شعر مبهج وشعر مكرر. إيجوست ٥، ٣ (مارس ١٩١٨) ٣٣ - ٤٤ . بتوقيع مستعار هو أبتريكس. مراجعة لـ «الشعر الجورجى» ١٩١٦ - ١٩١٧ ، تحرير أ.م. (مارش) و«عجالات: سلسلة ثانية».
- ٥٨ - (رسالة) إلى المحرر. إيجوست ٥، ٣ (مارس ١٩١٨) ٤٧ .
- ٥٩ - أشلاء. إيجوست ٥، ٤ (أبريل ١٩١٨) ٥٥ . مراجعة لـ «اتجاهات فى الشعر الأمريكى الحديث» لإيمى لويل.
- ٦٠ - (مراجعة لـ) الحرب الأبدية ودراما الوجود، تأليف أنتونيوي إليوتا، الصحيفة الدولية لعلم الأخلاق، ٢٨، ٣ (أبريل ١٩١٨) ٤٤٤ - ٤٤٥ .
- ٦١ - (مراجعة لـ) براهما دارسانام أو حدس المطلق: وهو مدخل لدراسة الفلسفة الهندوسية. تأليف سرى أناندا اتشاريا، الصحيفة الدولية لعلم الأخلاق، ٢٨، ٣ (أبريل ١٩١٨) ٤٤٥ - ٤٤٦ .
- ٦٢ - محترف أو. إيجوست ٥، ٤ (أبريل ١٩١٨) ٦١ . بتوقيع مستعار هو: أبتريكس.
- ٦٣ - ملاحظات. إيجوست ٥، ٥ (مايو ١٩١٨) ٦٩ - ٧٠ . بتوقيع مستعار هو: ت. س. أبتريكس.
- ٦٤ - أمور معاصرة. إيجوست ٥، ٦ (يونيو/يوليو ١٩١٨) ٨٤ - ٨٥ .
- ٦٥ - (مراجعة لـ) العالم خيالا (الحلقة الأولى) تأليف إيوارد بوجلاس فوست، الصحيفة الدولية لعلم الأخلاق، ٢٨، ٤ (يوليو ١٩١٨) ٥٧٢ .
- ٦٦- تعريفات قصيرة. إيجوست ٥، ٧ (أغسطس ١٩١٨) ٩٩ . مراجعة لـ «فى وادى الرؤيا: قصائد» لجيفرى فيير، سوناتات وقصائد لإلينور فارجون،

- Esques لـ أ.ف.أ. جيتش ود.أ.أ. والاس. استهجان: قصائد لإليك وود. وطبعت الكلمة عن «استهجان» خطأ في عدد يونيو/يوليو ص ٨٧ .
- ٦٧ - المظهر الهوثورنى (من هنرى جيمز) ليتل رفيو ٥، ٤ (أغسطس ١٩١٨) ٤٧ - ٥٢ .
- ٦٨ - كلمة عن إزرا باوند. توداي ٤، ١٩ (سبتمبر ١٩١٨) ٣ - ٩ .
- ٦٩ . «تار» إيجوست ٥، ٨ (سبتمبر ١٩١٨) ١٠٥ - ١٠٦ . مراجعة لـ «تار» تأليف وندام لويس.
- ٧٠ - أربع قصائد. ليتل رفيو ٥، ٥ (سبتمبر ١٩١٨) ١٠ - ١٤ . المحتويات: سوينى بين العنادل، همسات الخلود، فى المطعم، صلاة المستر إليوت فى صباح الأحد.
- ٧١ - دراسات فى النقد المعاصر (١) إيجوست ٥، ٩ (أكتوبر ١٩١٨).
- ٧٢ . دراسات فى النقد المعاصر (٢) إيجوست ٥، ١٠ (نوفمبر/ديسمبر ١٩١٨) ١٣١ - ١٣٣ .
- ٧٣ - ماريفو. آرت أند لترز ٢، ٢ (ربيع ١٩١٩) ٨٠ - ٨٥ .
- ٧٤ - الأدب الأمريكى، أثينيوم ٤٦٤٣ (٢٥ ابريل ١٩١٩) ٢٣٦ - ٢٣٧ . مراجعة لـ «تاريخ الأدب الأمريكى، مجلد ٢» تحرير وليم ب. ترنت، جون إرسكن، ستيوارت ب. شرمان، كارل فان بون.
- ٧٥ - بيضة للطهو. كوترى، ١ (يوم مايو ١٩١٩) ٤٤ - ٤٥ .
- ٧٦ - شريف رومانتيكى. أثينيوم ٤٦٤٤ (٢ مايو ١٩١٩) ٢٦٥ - ٢٦٧ . مراجعة لـ «مقالات فى الأدب الرومانتيكى» تأليف جورج وندام، حرره وقدم له تشارلز ويلي. أعيد طبعها تحت عنوان «أرستقراطى رومانسى».
- ٧٧ - إحياء كبلنج، أثينيوم ٤٦٤٥ (٩ مايو ١٩١٩) ٢٩٧ - ٢٩٨ . مراجعة له السنوات الوسطى» تأليف رديارد كبلنج.
- ٧٨ - إحياء كبلنج: رسالة إلى المحرر. أثينيوم ٤٦٤٦ (١٦ مايو ١٩١٩) ٣٤٤ .

- ٧٩ - شريف شاك. أثينيوم ٤٦٤٧ (٢٣ مايو ١٩١٩) ٣٦١ - ٣٦٢ . مراجعة
لـ «تربية هنرى آدمز: سيرة ذاتية».
- ٨٠ - بيل ويلزاك. أثينيوم ٤٦٤٨ (٣٠ مايو ١٩١٩) ٣٩٢ - ٣٩٣ . مراجعة
لـ «تاريخ الرواية الفرنسية حتى نهاية القرن التاسع عشر» تأليف جورج
سنتسبرى، مجلد ٢.
- ٨١ - النقد فى انجلترا. أثينيوم ٤٦٥٠ (١٣ يونيو ١٩١٩) ٤٥٦ - ٤٥٧ .
مراجعة لـ «أساتذة قدامى وجدد» تأليف روبرت لند.
- ٨٢ - (قصيقتان) «آرت آند لترز» ٢، ٣ (صيف ١٩١٩) ١٠٣ - ١٠٥ .
المحتويات: بربانك بنسخة من دليل بديكر، بليشتاين بسيجار - سوينى
منتصبا.
- ٨٣ - تربية النوق، أثينيوم ٤٦٥٢ (٢٧ يونيو ١٩١٩) ٢٥٠ - ٢٥١ . مراجعة
لـ «الأدب الانجليزى فى نصف القرن الأخير» تأليف ج.و. كنيف.
- ٨٤ - تأملات عن الشعر المعاصر (٤) إيجوست ٦، ٣ (يوليو ١٩١٩) ٣٩ - ٤٠ .
- ٨٥ - عقل أجنبى. أثينيوم ٤٦٥٣ (٤ يوليو ١٩١٩) ٥٥٢ - ٥٥٣ . مراجعة
لـ «نحت عقيق» تأليف وب. بيتس.
- ٨٦ - الجيل الرومانتيكى، إذا كان قد وُجد. أثينيوم ٤٦٥٥ (١٨ يوليو ١٩١٩)
٦١٦ - ٦١٧ . مراجعة لـ «تيارات وبوامات فى الجيل الرومانتيكى
الانجليزى»، تأليف فردريك أ. بيرس.
- ٨٧ - عما إذا كان ثمة شىء فى روستان. أثينيوم ٤٦٥٦ (٢٥ يوليو ١٩١٩) ٦٦٥ -
٦٦٦ . مراجعة لـ *Le Vol de la Marseillaise* لإدمون روستان. أعيد
طبعتها منقحة تحت عنوان «البلاغة والمسرحية الشعرية».
- ٨٨ - أكان ثمة أدب اسكتلندى؟ أثينيوم ٤٦٥٧ (١ أغسطس ١٩١٩) ٦٨٠ -
٦٨١ . مراجعة لـ «الأدب الاسكتلندى: الطابع والتأثير» تأليف ج. جرجورى
سميث.
- ٨٩ - بعض ملاحظات على الشعر المرسل عند كرسستوفر مارلو. آرت آند لترز ٢،
٤ (خريف ١٩١٩) ١٩٤ - ١٩٩ . أعيد طبعتها تحت عنوان «ملاحظات على
الشعر المرسل عند كرسستوفر مارلو» و«كرستوفر مارلو».

- ٩٠ - الموروث والموهبة الفردية (١) إيجوست ٦، ٤ (سبتمبر/ أكتوبر ١٩١٩) ٥٤ - ٥٥.
- ٩١ - سونبرن والإليزابيثيون، آثينيوم ٤٦٦٤ (١٩ سبتمبر ١٩١٩) ٩٠٩ - ٩١٠ .
مراجعة لـ «معاصرو شكسبير» تأليف أ.ت. سونبرن، حرره إدموند جوس
وت.ج. وايز. أعيد طبعها، بإضاف فقرة فى النهاية، تحت عنوان «سونبرن
ناقدا».
- ٩٢ - هملت ومشاكله. آثينيوم ٤٦٦٥ (٢٦ سبتمبر ١٩١٩) ٩٤٠ - ٩٤١ .
مراجعة لـ «مشكلة هملت» للموقر ج.م. روبرتسن.
- ٩٣ - إنسانى النزعة وفنان وعالم، آثينيوم ٤٦٦٧ (١٠ أكتوبر ١٩١٩) ١٠١٤ -
١٠١٥ . مراجعة لـ «الفكر الإيطالى فى القرن السادس عشر والتيار
المتحرر» تأليف ج. روجر كاربونل و«أخلاق جيوردانو برونو، ومحاورة
سباشيو الثانية: ترجمة مع ملاحظات وتعليق» لـ ج. روجر كاربونل.
- ٩٤ - طلاء حرب وريش، آثينيوم ٤٦٦٨ (١٧ أكتوبر ١٩١٩) ١٠٣٦ . مراجعة
لـ «درب قوس قزح: مجموعة من الأغانى والأناشيد من هنود أمريكا
الشمالية» تحرير جورج و. كرونين.
- ٩٥ - منهج مستر باوند. آثينيوم ٤٦٦٩ (٢٤ أكتوبر ١٩١٩) ١٠٦٥ - ١٠٦٦ .
مراجعة لـ «لماذا أحب الفقراء» لإزرا باوند.
- ٩٦ - ميراثنا الذى لا يُنال (رسالة) إلى المحرر. آثينيوم ٤٦٦٩ (٢٤ أكتوبر
١٩١٩) ١٠٧٦ .
- ٩٧ - الموروث والموهبة الفردية (٢) إيجوست ٦، ٥ (نوفمبر/ ديسمبر ١٩١٩) ٧٢ -
٧٣ .
- ٩٨ - مستر باوند وشعره (رسالة) إلى المحرر. آثينيوم ٤٦٧١ (٧ نوفمبر ١٩١٩) ١١٦٣ .
- ٩٩ - بن جونسون. ملحق التاييمز الأدبى ٩٣٠ (١٣ نوفمبر ١٩١٩) .
- ١٠٠ - ملهاة الأمزجة، آثينيوم ٤٦٧٢ (١٤ نوفمبر ١٩١٩) ١١٨٠ - ١١٨١ .
مراجعة لـ «بن جونسون» تأليف ج. جرجورى سميث و«كل إنسان فى
ساعات صفوه» لبن جونسون» تحرير برسى سمبسون.

- ١٠١ - الواعظ فناناً، أثينيوم ٤٦٧٤ (٢٨ نوفمبر ١٩١٩) ١٢٥٢ - ١٢٥٣ .
مراجعة لـ «مواعظ بن: قطع مختارة» مع مقالة بقلم لوجان بيرسول سميث.
- ١٠٢ - النكهة المحلية، أثينيوم ٦٤٧٦ (١٢ ديسمبر ١٩١٩) ١٣٣٢ - ١٣٣٣ .
مراجعة لـ «دراسات أدبية» لتشارلز ويلي.
- ١٠٣ - سونبرن، أثينيوم ٤٦٨١ (١٦ يناير ١٩٢٠) ٧٢ - ٧٣ . مراجعة
لـ «مختارات من سونبرن» تحرير إدموند جوس وتوماس جيمز وايز. أعيد
طبعها منقحة تحت عنوان «سونبرن شاعرا».
- ١٠٤ - بوقة مالفى فى مسرح الليريك والمسرحية الشعرية، آرت أند لترز ٣، ١
(شتاء ١٩١٩ - ١٩٢٠) ٣٦ - ٣٩ .
- ١٠٥ - الرجل العارى، أثينيوم ٦٤٨٥ (١٣ فبراير ١٩٢٠) ٢٠٨ - ٢٠٩ .
مراجعة لـ «وليم بليك الرجل» تأليف تشارلز جارنر. أعيد طبعها تحت
عنوان «وليم بليك».
- ١٠٦ - جمعية العنقاء (رسالة) إلى المحرر، أثينيوم ٤٦٤٧ (٢٧ فبراير ١٩٢٠)
٢٨٥ .
- ١٠٧ - رسالة وجيزة عن نقد الشعر، تشاب بوك ١١، ٩ (مارس ١٩٢٠) ١ - ١٠ .
ولهذا العدد من «ذا تشاب بوك» صفحة عنوان خاصة: ثلاث مقالات نقدية
عن الشعر الانجليزى الحديث (بأقلام: ت.س. إليوت، أولدس هكسلى،
ف.س. فلنت).
- ١٠٨ - يوربديز وجلبرت مرى: عرض فى الهولبون إمباير، آرت أند لترز ٣، ٢
(ربيع ١٩٢٠) ٣٦ - ٤٣ .
- ١٠٩ - دانتي «قائدا روحيا» أثينيوم ٤٦٩٢ (٢ ابريل ١٩٢٠) ٤٤١ - ٤٤٢ .
مراجعة لـ «دانتي» تأليف هنرى نوايت سدجويك. أعيد طبعها، مع إضافة
قطعة تمهيدية خاصة بيول فالرى، فى «دانتي».
- ١١٠ - المسرحية الشعرية، أثينيوم ٤٦٩٨ (١٤ مايو ١٩٢٠) ٦٣٥ - ٦٣٦ .
مراجعة لـ «سينامون وأنجليكا: مسرحية» لجون مدلتن مرى.

- ١١١- فيليب ماسنجر، ملحق التايمز الأدبي ٩٥٨ (٢٧ مايو ١٩٢٠) أعيد طبعها باعتبارها الجزء الأول من «فيليب ماسنجر».
- ١١٢- الملهاة القديمة. أثينيوم ٤٦٩٨ (١١ يونيو ١٩٢٠) ٧٦٠ - ٧٦١. مراجعة لـ «فيليب ماسنجر» تأليف أ.هـ. كرويكشانك. أعيد طبعها باعتبارها الجزء الثانى من «فيليب ماسنجر».
- ١١٣ - فنانون وعباقره (رسالة) إلى المحرر. أثينيوم ٤٧٠٤ (٢٥ يونيو ١٩٢٠) ٨٤٢.
- ١١٤ - الناقد الكامل (١) أثينيوم ٤٧٠٦ (٩ يوليو ١٩٢٠) ٤٠ - ٤١.
- ١١٥ - الناقد الكامل (٢) أثينيوم ٤٧٠٨ (٢٣ يوليو ١٩٢٠) ١٠٢ - ١٠٤.
- ١١٦ - الناقد الكامل (رسالة) إلى المحرر. ٤٧١٠ (٦ أغسطس ١٩٢٠) ١٩٠.
- ١١٧ - إمكانية مسرحية شعرية. ديال LXIX، ٥ (نوفمبر ١٩٢٠) نشرت فى نفس الوقت فى «الغابة المقدسة» (١٩٢٠).
- ١١٨ - عقل الطبقة الثانية. ديال LXIX، ٦ (ديسمبر ١٩٢٠).
- ١١٩ - أندرو مارفل، ملحق التايمز الأدبي ٢٠٠١ (٣١ مارس ١٩٢١).
- ١٢٠ - رسالة لندن، ديال LXX، ٤ (أبريل ١٩٢١).
- ١٢١ - نثر وشعر، تشاب بوك ٢٢ (أبريل ١٩٢١) ٣ - ١٠. لهذا العدد من «ذا تشاب بوك» صفحة عنوان خاصة: الشعر فى النثر، ثلاث مقالات بأقلام ت.س. إليوت، فردريك ماننج، رتشارد أولدنجت.
- ١٢٢ - رسالة لندن، ديال LXX، ٦ (يونيو ١٩٢١).
- ١٢٣ - جون دريدن، ملحق التايمز الأدبي ١٠١٢ (٩ يونيو ١٩٢١).
- ١٢٤ - رسالة لندن، ديال LXXI، (أغسطس ١٩٢١).
- ١٢٥ - رسالة لندن، ديال LXXI، ٤ (أكتوبر ١٩٢١).
- ١٢٦ - الشعراء الميتافيزيقيون، ملحق التايمز الأدبي ١٠٣١ (٢٠ أكتوبر ١٩٢١).
- ١٢٧ - ملاحظات عن الأدب المعاصر، تايرو ١ (١٩٢٢) المحتويات: الانجليزى الرومانتيكى، الروح الملهوى ووظيفة النقد - درس بودلير.

- ١٢٨ - أنشودة للأوفيريان، تايرو ١ (١٩٢٢) ٦. تحت توقيع مستعار: جس كرتش.
- ١٢٩ - الاقليميات الثلاث، تايرو ٢ (١٩٢٢) ١١ - ١٣. أعيد طبعها في «مقالات في النقد» ١، ١ (يناير ١٩٥١) ٣٨ - ٤١. انظر فيما بعد رقم ٥٥٩.
- ١٣٠ - رسالة لندن. ديال LXXII، ٥ (مايو ١٩٢٢).
- ١٣١ - رسالة انجلترا (١) المجلة الفرنسية الجديدة ٩، ١٠٤ (١ مايو ١٩٢٢) ٦١٧ - ٦٢٤.
- ١٣٢ - رسالة لندن، ديال LXXIII، ١ (يوليو ١٩٢٢).
- ١٣٣ - ربود على الأسئلة الثلاثة. تشاب بوك ٢٧ (يوليو ١٩٢٢) ٨.
- ١٣٤ - رسالة لندن، ديال LXXIII، ٣ (سبتمبر ١٩٢٢).
- ١٣٥ - الأرض الخراب. كرايتريون ١، ١ (أكتوبر ١٩٢٢) ٥٠ - ٦٤. بدون «الهوامش». أعيد طبعها في «ذا ديال» LXXIII، ٥ (نوفمبر ١٩٢٢).
- ١٣٦ - رسالة لندن، ديال LXXIII، ٦ (ديسمبر ١٩٢٢). أعيد طبعها منقحة تحت عنوان «في الذكرى: ماري لويد» في «ذا كرايتريون» ١، ٢ (يناير ١٩٢٣) ١٩٢ - ١٩٥ وتحت عنوان «ماري لويد».
- ١٣٧ - رسالة انجلترا (٢) الأسلوب في النشر الانجليزي المعاصر، المجلة الفرنسية الجديدة ١٠، ١١١ (١ ديسمبر ١٩٢٢) ٧٥١ - ٧٥٦.
- ١٣٨ - شخصيات مسرحية، كرايتريون ١، ٣ (ابريل ١٩٢٣) ٣٠٣ - ٣٠٦.
- ١٣٩ - جون دن، نيشان أند آثنيوم ٣٣، ١٠ (٩ يونيو ١٩٢٣) ٣٣١ - ٣٣٢. مراجعة لـ «قصائد جون دن الغزلية» طبعة ننستش.
- ١٤٠ - بن جونسون (رسالة إلى المحرر) نيشان أند آثنيوم ٣٣، ١٣ (٣٠ يونيو ١٩٢٣) ٤٢٦.
- ١٤١ - وظيفة المجلة الأدبية، كرايتريون ١، ٤ (يوليو ١٩٢٣) ٤٢١.
- ١٤٢ - النشر الانجليزي المعاصر، فانيتي فير ٢٠، ١١ (يوليو ١٩٢٣) ١٥. النص الانجليزي المنقح لـ ١٣٧ السالفة الذكر.

- ١٤٣ - أندرو مارفل. نيشان آند آثينيوم ٣٣، ٢٦ (٢٩ سبتمبر ١٩٢٣) ٨٠٩ .
مراجعة لـ «قصائد متفرقة» لأندرو مارفل.
- ١٤٤ - الكلاسيات فى فرنسا وفى انجلترا. كرايتريون ٢، ٥ (أكتوبر ١٩٢٣)
١٠٤ - ١٠٥ .
- ١٤٥ - وظيفة النقد. كرايتريون ٢، ٥ (أكتوبر ١٩٢٣) ٣١ - ٤٢ .
- ١٤٦ - قرع طبله، نيشان آند آثينيوم XXXIV، ١ (٦ أكتوبر ١٩٢٣) ١١ - ١٢ .
مراجعة لـ «دراسات فى تطور العبيط فى المسرحية الإليزابيثية» تأليف
أوليف مارى بسبى.
- ١٤٧ - يوليسيز والنظام والأسطورة، ديال LXXV، ٥ (نوفمبر ١٩٢٣). مراجعة
لـ «يوليسيز» تأليف جيمز جويس.
- ١٤٨ - تصدير للأدب الحديث، فانييتى فير XXI، ٣ (نوفمبر ١٩٢٣) ٤٤، ١١٨ .
النص الانجليزى المنقح من رقم ١٢١ المذكور أعلاه.
- ١٤٩ - رسالة انجلترا (٣) المجلة الفرنسية الجديدة ١١، ١٢٢ (١ نوفمبر ١٩٢٣)
٦١٩ - ٦٢٥ . ترجمة ج. دانجست.
- ١٥٠ - ميريان مور، ديال LXXV، ٦ (ديسمبر ١٩٢٣) مراجعة لـ «قصائد»
و«زواج».
- ١٥١ - (رسالة إلى المحرر ف.م. فورد) ترانس أتلانتك رفيو ١، ١ (يناير ١٩٢٤)
٩٥ - ٩٦ .
- ١٥٢ - أربعة كتاب مسرحيين إليزابيثيين (١) تصدير. كرايتريون ٢، ٦ (فبراير
١٩٢٤) ١١٥ - ١٢٣ .
- ١٥٣ - نبوة بالنظر لثلاثة مؤلفين انجليز، كتاب هم، على الرغم من انهم أساتذة
فى التفكير، فهم بالمثل أساتذة فى الفن. فانييتى فير ٢١، ٦ (فبراير ١٩٢٤)
٩٨، ٢٩ . والكتاب المعنيون هم: هنرى جيمز، وسير جيمز فريزر، وف.ه.
برادلى. النص الانجليزى المنقح لرقم ١٤٩ السالف ذكره.

- ١٥٤ - تعليق، كرايتريون ٧، ٢ (ابريل ١٩٢٤) ٢٣١ - ٢٣٥ . بتوقيع: كرايتيز.
- ١٥٥ - تعليق، كرايتريون ٨، ٢ (يوليو ١٩٢٤) ٣٧١ - ٣٧٥ بتوقيع كرايتيز.
- ١٥٦ - (مراجعة لـ) نمو المدنية وأصل السحر والدين. تأليف و.ج. برى، كرايتريون ٨، ٢ (يوليو ١٩٢٤) ٤٨٩ - ٤٩١ .
- ١٥٧ - تعليق، كرايتريون ٩، ٣ (أكتوبر ١٩٢٤) بتوقيع: كرايتيز.
- ١٥٨ - قصيدة، كومرس ٣ (شتاء ١٩٢٤ - ١٩٢٥). النص الانجليزى مؤرخ «نوفمبر ١٩٢٤» والترجمة الفرنسية على الصفحات المقابلة. أعيد طبع النص الانجليزى على انه القسم ١ من «الرجال الجوف».
- ١٥٩ - تعليق، كرايتريون ١٠، ٣ (يناير ١٩٢٥) ١٦١ - ١٦٣ بتوقيع كرايتيز.
- ١٦٠ - ثلاث قصائد، كرايتريون ١٠، ٣ (يناير ١٩٢٥) ١٧٠ - ١٧١ . المحتويات (١) لست أجرو على لقاء العيون فى الأحلام (٢) الأعين التى رأيتها لآخر مرة فى غمرة الدموع (٣) ليست الأعين هنا. وثانى هذه القصائد أعيد طبعها من «تشاب بوك» (١٩٢٤). وأعيد طبع الأولى والثالثة مع تغييرات، باعتبارهما الأقسام ٢ و٤ من «الرجال الجوف».
- ١٦١ - فى الأمسية: حوار، كرايتريون ١٠، ٣ (يناير ١٩٢٥) ٢٧٨ - ٢٨١ .
- ١٦٢ - الرجال الجوف ١ - ٣، ديال LXXVIII، ٣ (مارس ١٩٢٥). أعيد طبعها تحت عنوان «الرجال الجوف» الأجزاء ١ - ٢ و٤.
- ١٦٣ - تعليق. كرايتريون ٢، ٣ (ابريل ١٩٢٥) ٣٤١ - ٣٤٤ . تحت توقيع: كرايتيز.
- ١٦٤ - الباليه، كرايتريون ٢، ٣ (ابريل ١٩٢٥) ٤٤١ - ٤٤٣ . مراجعة له الرقص: مسح تاريخى للرقص فى أوربا» للمرحوم سيسيل ج. شارب وأ.ب. اوبيه ومودراسن «أوضاع اليد الطقسية للكهنة البوذيين وكهنة شيفا» لتيرا دى كلين.

- ١٦٥ - لقاء، المجلة الفرنسية الجديدة ١٢، ١٣٩ (١ أبريل ١٩٢٥) تحية لجاك ريفير.
- ١٦٦ - الهجاء التهكمى الانجليزى، ملحق التايمز الأدبى ١٢٤٧ (١٧ ديسمبر ١٩٢٥).
- ١٦٧ - ناقد إيطالى عن دن وكراشو، ملحق التايمز الأدبى ١٢٤٨ (١٧ ديسمبر ١٩٢٥) ٨٧٨ مراجعة لـ Secetismo e Marinismo in Anghilterra: دن - رتشارد كراشو، تأليف ماريو براتز.
- ١٦٨ - شكسبير ومونتني. ملحق التايمز الأدبى ١٢٤٩ (٢٤ ديسمبر ١٩٢٥) ٨٩٥ . مراجعة لـ «دين شكسبير لمونتني» لجورج كوفين تيلور.
- ١٦٩ - وائل وتشابمان، ملحق التايمز الأدبى ١٢٥٠ (٣١ ديسمبر ١٩٢٥) ٩٠٧ . مراجعة لـ «مقالات ودراسات بأقلام أعضاء الرابطة الانجليزية، مجلد ١١» جمعها أوليفر إلتون. وهناك بعض الشك حول نسبة هذه المراجعات لإليوت.
- ١٧٠ - فكرة المجلة الأدبية، كرايتريون ٤، ١ (يناير ١٩٢٦) ١ - ٦.
- ١٧١ - شكسبير شعبى، ملحق التايمز الأدبى ١٢٥٥ (٤ فبراير ١٩٢٦) ٧٦ . مراجعة لـ «أعمال شكسبيرية مرتبة تاريخيا» مع مقدمات بقلم تشارلز ويلي، الأجزاء ١ - ٣.
- ١٧٢ - تعليق، كرايتريون ٤، ٢ (أبريل ١٩٢٦) ٢٢١ - ٢٢٣ . هذا التعليق وما تلاه حتى يناير ١٩٣١ بلا توقيع، ولكن كاتبها فرضا هوت. س. إليوت، وعلى ذلك أدرجناها هنا.
- ١٧٣ - (مراجعة لـ) كل أطفال الرب نبتت لهم أجنحة، رغبة تحت أشجار الدردار، وملتحمان. ليوجين أونيل، كرايتريون ٤، ٢ (أبريل ١٩٢٦) ٣٩٥ - ٣٩٦ .
- ١٧٤ - مستر روبرتسن ومستر شو، كرايتريون ٤، ٢ (أبريل ١٩٢٦) ٣٨٩ - ٣٩٠ . مراجعة لـ «شو» و«الفتاة»، للموقر ج.م. روبرتسن.
- ١٧٥ - تعليق، كرايتريون ٤، ٣ (يناير ١٩٢٦) ٤١٧ - ٤٢٠ . بلا توقيع.
- ١٧٦ - شعر التهكم الانجليزى، ملحق التايمز الأدبى ١٢٧٣ (٢٤ يونيو ١٩٢٦) ٩٢٤ . مراجعة لـ «كتاب من شعر التهكم الانجليزى» اختاره وعلق عليه أ.ج. بارتز.

- ١٧٧ - مؤلف «الوليد المحترق» ملحق التايمز الأدبي ١٢٧٨ (٢٩ يوليو ١٩٢٦) ٥٠٨ . مراجعة لكتاب «روبرت ساوثول» تأليف كريستوبل م. هود.
- ١٧٨ - كتيبات الطاعون، ملحق التايمز الأدبي ١٢٧٩ (٥ أغسطس ١٩٢٦) ٥٢٢ .
مراجعة لـ «كتيبات توماس ديكر عن الطاعون» تحرير ف.ب. ولسون.
- ١٧٩ - النقد الخلاق، ملحق التايمز الأدبي ١٢٨٠ (١٢ أغسطس ١٩٢٦) ٥٣٥ .
مراجعة لـ «النقد الخلاق: مقالات عن وحدة العبقرية والذوق» تأليف ج.أ. سبنجارن.
- ١٨٠ - «ترويلوس» تشوسر، ملحق التايمز الأدبي ١٢٨١ (١٩ أغسطس ١٩٢٦) ٥٤٧ .
مراجعة لـ «كتاب ترويلوس وكريسيدا» لجيفري تشوسر، تحرير روبرت كيلبرن روت.
- ١٨١ - النثر الأمريكي، ملحق التايمز الأدبي ١٢٨٣ (٢ سبتمبر ١٩٢٦) ٥٧٧ .
مراجعة لـ «مطالع النثر الأمريكي» تأليف جوزيف وارن بيتش، رسالة SPE رقم ٢٤: ملاحظات عن الـ Relative Clauses تأليف أوتو يسبرسن،
و«العامية الأمريكية» لفرد نيوتون سكوت. وهناك بعض الشك في نسبة هذه
المراجعة لـ ت.س. إليوت.
- ١٨٢ - لانسلوت أندروز، ملحق التايمز الأدبي ١٢٨٦ (٢٣ ديسمبر ١٩٢٦).
- ١٨٣ - تعليق، كرايتريون ٤، ٤ (أكتوبر ١٩٢٦) ٦٢٧ - ٦٢٩ . بلا توقيع.
- ١٨٤ - مستر ريد ومسيو فرنانديز، كرايتريون ٤، ٤ (أكتوبر ١٩٢٦) ٧٥١ - ٧٥٧ .
مراجعة لـ «العقل والرومانسية» لهربرت ريد و«رسائل» لرامون فرنانديز.
- ١٨٥ - شذرة من فاتحة، كرايتريون ٤، ٤ (أكتوبر ١٩٢٦) ٧١٣ - ٧١٨ . سرقها
صمويل روث في «شهرية العالمين» ٢، ٢ (يناير ١٩٢٧) ١٤٣ - ١٤٦ .
- ١٨٦ - هوكروهايز وآخرون، ملحق التايمز الأدبي ١٢٩٣ (١١ نوفمبر ١٩٢٦) ٧٨٩ .
مراجعة لـ «الأفكار الاجتماعية والسياسية لبعض المفكرين العظماء
في القرنين السادس عشر والسابع عشر، سلسلة من المحاضرات» تحرير
ف.ج. C. هيرنشو.

- ١٨٧ - ماسنجر، ملحق التاييمز الأدبي ١٢٩٤ (١٨ نوفمبر ١٩٢٦) ٨١٤ .
مراجعة لـ «دراسة عن تعاون ماسنجر مع فلتشر وجماعته» تأليف موريس شلى و«مسرحية ماسنجر: طريقة جديدة لتسديد الديون القديمة»، تحرير أ. هـ. كرويكشانك.
- ١٨٨ - مور والمسرحية التيوبورية، ملحق التاييمز الأدبي ١٩٢٦ (٢ ديسمبر ١٩٢٦) ٨٨٠ .مراجعة لـ «الدراما التيوبورية الباكورة: ميدول وراستل وهيود ودائرة مور» تأليف أ.و. ريد.
- ١٨٩ - الفلسفة الوسيطة، ملحق التاييمز الأدبي ١٢٩٨ (١٦ ديسمبر ١٩٢٦) ٩٢٩ .مراجعة لـ «تاريخ الفلسفة الوسيطة» تأليف موريس دى ولف، مجلد ٢: من القديس توما الاكوينى إلى نهاية القرن السادس عشر.
- ١٩٠ - مستر ج.م. روبرتسن وشكسبير (رسالة إلى المحرر) نيشان آند آثينيوم XL، ٢ (١٨ ديسمبر ١٩٢٦) ٤١٨ .
- ١٩١ - وتمان وتنسون، نيشان آند آثينيوم XL، ٢ (١٨ ديسمبر ١٩٢٦) ٤٢٦ .مراجعة لـ «وتمان: تفسير على شكل سرد قصصى» تأليف امورى هولواى.
- ١٩٢ - تعليق، كرايتريون ٥، ١ (يناير ١٩٢٧) ١ - ٦. بلا توقيع.
- ١٩٣ - شذرة من نزال من «أتريد أن تذهب إلى البيت يا طفلى؟» كرايتريون ٤، ١ (يناير ١٩٢٧) ٧٤ - ٨٠ . وظهرت إعادة طبع مسروقة لها تحت عنوان «أتريد أن تذهب إلى البيت يا طفلى؟ شذرة من نزال» فى «شهرية العالمين» ٢، ٣ (مايو/يونيو ١٩٢٧) ١٤٩ - ١٥٢ لصمويل روث. وخصص العدد بأكمله لـ ت.س. إليوت بدون إذنه أيضا.
- ١٩٤ - القواعد والاستعمال، كرايتريون ٥، ١ (يناير ١٩٢٧) ١٢١ - ١٢٤ .مراجعة لـ «الاستخدام الانجليزى الحديث» تأليف هـ.و. فاوار، «فلسفة القواعد» لأوتو يسبرسن، قواعد الانجليزية الحديثة المتأخرة» تأليف هـ. بوتسما، «اللغة» تأليف ج. فندريس.
- ١٩٥ - تحية لويلكى كولنز، كرايتريون ٥، ١ (يناير ١٩٢٧) ١٣٩ - ١٤٣ .مراجعة لست روايات ألغاز.

- ١٩٦ - كلمة عن الشعر والعقيدة، إنيمي ١ (يناير (أى فبراير) ١٩٢٧) ١٥ - ١٧ .
- ١٩٧ - عش العنقاء، ملحق التاييمز الأدبي ١٣٠٣ (٢٠ يناير ١٩٢٧) ٤١ .
مراجعة لـ «عش العنقاء» أعيد طبعها من طبعة ١٥٩٣ الأصلية (كتبها هاسلوود).
- ١٩٨ - شاراستون، هي! هي! نيشان أند آثينيوم XL، ١٧ (٢٩ يناير ١٩٢٧) ٥٩٥ .
مراجعة لـ «مستقبل المستقبلية» لجون رودكر، «الإنشاء شرحا» لجرتروود ستاين، «بومونا أو مستقبل الانجليزية» لبازيل دى سلفنكور، «شعارات وكلام فارغ» لروز ماكولى.
- ١٩٩ - مشكلة السوناتات الشكسبيرية، نيشان أند آثينيوم XL، ١٩ (١٢ فبراير ١٩٢٧) ٦٦٤ ، ٦٦٦ .
مراجعة لـ «مشكلات السوناتات الشكسبيرية» تأليف ج.م. روبرتسن.
- ٢٠٠ - الأدب والعلم والعقيدة القطعية، ديال LXXXII، ٣ (مارس ١٩٢٧).
مراجعة لـ «العلم والشعر» تأليف أ.أ. رتشاردز.
- ٢٠١ - دراسة لمارلو، ملحق التاييمز الأدبي ١٣٠٩ (٣ مارس ١٩٢٧) ١٤٠ .
مراجعة لـ «كرستوفر مارلو» تأليف أ.م. إليس - فرمور.
- ٢٠٢ - سبنوزا، ملحق التاييمز الأدبي (٢١ ابريل ١٩٢٧) ٢٧٥ .
مراجعة لـ «أقدم سيرة لسبنوزا» تحرير أ. ولف.
- ٢٠٣ - «شاعر وقديس». «ديال LXXXII، ٥ (مايو ١٩٢٧) مراجعة لـ «بودلير: نثر وشعر» ترجمة آرثر سيمونز. أعيد طبعها، مع حذف أول فقرة وتغييرات أخرى ثانوية، تحت عنوان «بودلير فى عصرنا».
- ٢٠٤ - تعليق، كرايتريون ٢، ٥ (مايو ١٩٢٧) ١٨٧ - ١٩٠ .
بلا توقيع.
- ٢٠٥ - لاهوتيون شعبيون: مستر ولز ومستر بلوك ومستر مري، كرايتريون ٢، ٥ (مايو ١٩٢٧) ٢٥٢ - ٢٥٩ .
مراجعة لـ «حياة يسوع» تأليف ج. مدلتن مري، «رفيق إلى معالم التاريخ لمستر ولز» تأليف هيلير بيلوك، «موضوعات مستر بلوك» تأليف ه. ج. ولز، «موضوعات مستر بلوك الساكنة» تأليف

هيلير بيلوك، «العقيدة الأنجلو-كاثوليكية» تأليف ت.أ. لاسي، «العصرية في الكنيسة الإنجليزية» تأليف برسي جارنر.

٢٠٦ - القصة الإنجليزية المعاصرة، المجلة الفرنسية الجديدة، ١٤، ١٦٤ (١ مايو ١٩٢٧).

٢٠٧ - اسرافيل. نيشان أند آثينيوم XLI، ٧ (٢١ مايو ١٩٢٧) ٢١٩. مراجعة لـ اسرافيل: حياة إدجار آلان بو وعصره، تأليف هرفي آلن، «قصائد ومتفرقات إدجار آلان بو» تحرير ر. بريمل جونسون، «حكايات السر» تأليف إدجار آلان بو.

٢٠٨ - تعليق، كرايتريون ٥، ٣ (يونيو ١٩٢٧) ٢٨٣ - ٢٨٦. بلا توقيع.

٢٠٩ - قصص بوليسية حديثة، كرايتريون ٥، ٣ (يونيو ١٩٢٧) ٣٥٩ - ٣٦٢. مراجعة لست عشرة رواية بوليسية ولـ «مشكلات الجريمة الأمريكية الحديثة» لفيرونكا وبول كنج.

٢١٠ - تنسون وتمان (رسالة إلى المحرر) نيشان أند آثينيوم XLI، ٩ (٤ يونيو ١٩٢٧) ٣٠٢.

٢١١ - نيكولو مأكياڤلي (١٤٦٩ - ١٥٢٧) ملحق التايمز الأدبي ١٣٢٤ (١٦ يونيو ١٩٢٧).

٢١٢ - توماس مدلتون، ملحق التايمز الأدبي ١٣٢٦ (٣٠ يونيو ١٩٢٧).

٢١٣ - تعليق، كرايتريون ٤، ١ (يوليو ١٩٢٧) ١ - ٣. بلا توقيع.

٢١٤ - منظرئون سياسيون، كرايتريون ٦، ١ (يوليو ١٩٢٧) ٦٩ - ٧٣. مراجعة لـ «دفاع عن المحافظة» لانتوني م. لودوفيكى، «معالم العقل» تأليف ج.ك. تشسترتن، «الدولة العبودية» تأليف هيلير بيلوك، «شروط السلام الصناعى» تأليف ج.أ. هويسون، «الفحم» لسبعة مؤلفين.

٢١٥ - كبير الأساقفة برامهول، ثيولوجى ١٥، ٨٥ (يوليو ١٩٢٧) ١١ - ١٧. مراجعة لـ «كبير الأساقفة برامهول» تأليف و.ج. سبارو - سمبسون. أعيد طبعها تحت عنوان «جون برامهول».

- ٢١٦ - مسرحيات بن جونسون، ملحق التايمز الأدبي ١٣٢٩ (٢١ يوليو ١٩٢٧) ٥٠٠، مراجعة لـ «بن جونسون» تحرير C. هـ. هرفورد وپرسى سيمبسون، ج. ٣. «إيستوارد هو» تأليف تشابمان، جونسون، مارستون، تحرير جوليا هاملت هاريس، «السيمباني» صورة طبق الأصل من الكوارتو الأول.
- ٢١٧ - الجامعات والصحافة اليومية، رسالة إلى المحرر. برتش ويكلى (٢١ يوليو ١٩٢٧).
- ٢١٨ - تعليق، كرايتريون ٦، ٢ (أغسطس ١٩٢٧) ٩٧ - ١٠٠. بلا توقيع.
- ٢١٩ - لماذا كان مستر رسل مسيحيا، كرايتريون ٦، ٢ (أغسطس ١٩٢٧) ١٧٧ - ١٧٩. مراجعة لـ «لماذا لست مسيحيا» للموقر برتراند رسل.
- ٢٢٠ - ولكى كولنز ودكنز، ملحق التايمز الأدبي ١٣٣١ (٤ أغسطس ١٩٢٧).
- ٢٢١ - القرن الثانى عشر، ملحق التايمز الأدبي ١٣٣٢ (١١ أغسطس ١٩٢٧) ٥٤٢. مراجعة لـ «عصر النهضة فى القرن الثانى عشر» تأليف تشارلز هومر هاسكنز.
- ٢٢٢ - مراجعة لـ «مرشد مرتاد المسارح إلى المسرحية الانجليزية فى عصر النهضة» تأليف أجنس ميور ماكنزى، ملحق التايمز الأدبي ١٣٣٤ (٢٥ أغسطس ١٩٢٧) ٥٧٧.
- ٢٢٣ - تعليق، كرايتريون ٦، ٣ (سبتمبر ١٩٢٧) ١٩٣ - ١٩٦. بلا توقيع.
- ٢٢٤ - (ترجمة لـ) عن «الحدس» لشارل مورون، كرايتريون ٦، ٣ (سبتمبر ١٩٢٧) ٢٢٩ - ٢٣٥.
- ٢٢٥ - The Silurist، ديال LXXXIII، ٣ (سبتمبر ١٩٢٧). مراجعة لـ «عن قصائد هنرى فون: الخصائص واللحاحات» لإدموند بلندن.
- ٢٢٦ - أعمال كراشو الشعرية، ملحق التايمز الأدبي ١٣٣٧ (١٥ سبتمبر ١٩٢٧) ٦٢٠. مراجعة لـ «قصائد رتشارد كراشو الانجليزية واللاتينية واليونانية، تحرير ل. C. مارتن. وثمة بعض الشك فى نسبة هذه المراجعة إلى ت.س. إليوت. وهى غير المراجعة المذكورة تحت رقم ٢٥٢.

- ٢٢٧ - صوفية بليك، نيشان أند آثينيوم LXL، ٢٤ (١٧ سبتمبر ١٩٢٧) ٧٧٩ .
مراجعة لستة كتب من تأليف بليك أو عنه.
- ٢٢٨ - تعليق، كرايتريون ٦، ٤ (أكتوبر ١٩٢٧) ٢٨٩ - ٢٩١ . بلا توقيع.
- ٢٢٩ - مركب المستر مدلتون مري، كرايتريون ٦، ٤ (أكتوبر ١٩٢٧) ٣٤٠ - ٣٤٧ .
- ٢٣٠ - (ترجمة لـ) كلمة عن العقل والحدس لرامون فرنانديز، كرايتريون ٦، ٤ (أكتوبر ١٩٢٧) ٣٣٢ - ٣٣٩ .
- ٢٣١ - Parnassus Biceps، ملحق التايمز الأدبي ١٣٤٢ (٢٠ أكتوبر ١٩٢٧) ٧٣٤ . مراجعة لـ «Parnassus Biceps» أو عدة قطع مختارة من الشعر» (١٦٥٦) تحرير ج. ثورن ديري.
- ٢٣٢ - تريستان داكوتا (رسالة) إلى المحرر، نيوسنتسمان ٣٠، ٧٥٦ (٢٢ أكتوبر ١٩٢٧) ٤٤ . خاصة بقصيدة لروى كامبل.
- ٢٣٣ - مقالات دارس، ملحق التايمز الأدبي ١٣٤٣ (٢٧ أكتوبر ١٩٢٧) ٧٥٧ .
مراجعة لـ «تسع مقالات» لأرثر بلات، مع تصدير بقلم أ.أ. هاوسمان.
- ٢٣٤ - تعليق، كرايتريون ٦، ٥ (نوفمبر ١٩٢٧) ٣٨٥ - ٣٨٨ . بلا توقيع.
- ٢٣٥ - (رسالة إلى) المحرر، ذا نيويورك إيغنج بوست ٢٦ يوليو ١٩٢٧ (مع رسالة أخرى، ٢٢ أغسطس ١٩٢٧) ترانزيشان ٩ (ديسمبر ١٩٢٧) ١٨٥ - ١٨٦، ١٩٠ . خاصة بصمويل روث وسرقاته (انظر أعلاه رقم ٤٠، ١٨٥، ١٩٣).
- ٢٣٦ - تعليق، كرايتريون ٦، ٦ (ديسمبر ١٩٢٧) ٤٨١ - ٤٨٣ . بلا توقيع.
- ٢٣٧ - دراسات في المسرح، ملحق التايمز الأدبي ١٣٤٩ (٨ ديسمبر ١٩٢٧) ٩٢٧ . مراجعة لـ «دراسات عن مسرح ما قبل عصر رجوع الملكية، والأوضاع الطبيعية للمسرح الإليزابيثي العام» لوليم ج. لورنس.
- ٢٣٨ - تحية، ساترداي ريفيو أوف لترتشار ٤، ٢٠ (١٠ ديسمبر ١٩٢٧) ٤٢٩ .
أعيد طبعها في «ذا كرايتريون» ٧، ١ (يناير ١٩٢٨) ٣١ - ٣٢، وكالجزء الثاني من «أربعاء الرماد».

- ٢٣٩ - «دراسات أخلاقية» لبرادلى، ملحق التاييمز الأدبى ١٣٥٢ (٢٩ ديسمبر ١٩٢٧) أعيد طبعها تحت عنوان «فرانسييس هيربرت برادلى».
- ٢٤٠ - مستر تشسترتون (وستفنسون) نيشان أند آئينيوم XLII، ٣ (٣١ ديسمبر ١٩٢٧) ٥١٦ . مراجعة لـ «روبرت لويس ستفنسون» تأليف ج.ك. تشسترتون.
- ٢٤١ - تعليق، كرايتريون ٧، ١ (يناير ١٩٢٨) ١ - ٤ . بلا توقيع.
- ٢٤٢ - (ترجمة لـ) فاتحة مقالة عن النقد لشارل موراس (١) كرايتريون ٧ (يناير ١٩٢٨) ٥ - ١٥ .
- ٢٤٣ - التفوق المعزول، ديال LXXXIV، ١ (يناير ١٩٢٨). مراجعة لـ «أقنعة: مجموعة قصائد إزرا باوند».
- ٢٤٤ - وحدة وجدانية، ديال LXXXIV، ٢ (فبراير ١٩٢٨). مراجعة لـ «رسائل البارون فردريش فون هوجل المختارة» (١٨٩٦ - ١٩٢٤) حررها مع زكريات عنه برنارد هولاند.
- ٢٤٥ - تعليق، كرايتريون ٧، ٢ (فبراير ١٩٢٨) ٩٧ - ٩٩ . بلا توقيع.
- ٢٤٦ - (ترجمة لـ) من «أناباس» لسان جون برس، كرايتريون ٧، ٢ (فبراير ١٩٢٨) ١٣٧ - ١٣٨ .
- ٢٤٧ - متفرنس (رسالة) إلى المحرر. نيوسستسمان، ٣٠، ٧٧١ (٤ فبراير ١٩٢٨) ٥٢٨ - ٥٢٩ .
- ٢٤٨ - «ذا كرايتريون» (رسالة إلى المحرر)، نيوسستسمان، ٣٠، ٧٧٤ (٢٥ فبراير ١٩٢٨) ٦٢٢ .
- ٢٤٩ - تعليق، كرايتريون ٨، ٣ (مارس ١٩٢٨) ١٩٣ - ١٩٤ . بلا توقيع.
- ٢٥٠ - «العمل الفرنسى» ومسيو موراس ومستر وارد، كرايتريون ٧، ٣ (مارس ١٩٢٨) ١٩٥ - ٢٠٣ .
- ٢٥١ - (ترجمة لـ) فاتحة مقالة عن النقد لشارل موراس (٢) كرايتريون ٧، ٣ (مارس ١٩٢٨) ٢٠٤ - ٢١٨ .

- ٢٥٢ - قصائد رتشارد كراشو الانجليزية واللاتينية واليونانية، ديال LXXXIV، ٣ (مارس ١٩٢٨) مراجعة لـ «قصائد كراشو الانجليزية واللاتينية واليونانية» حررها ل. C. مارتن. أعيد طبعها تحت عنوان «كلمة عن رتشارد كراشو».
- ٢٥٣ - Perch' io Non Spero. كومرس ١٥ (ربيع ١٩٢٨). النص الانجليزي والترجمة الفرنسية على الصفحات المقابلة. طبع القسم الانجليزي على انه القسم الأول من «أربعاء الرماد».
- ٢٥٤ - «ذا منتلى كرايتريون» (رسالة إلى المحرر) نيشان آند آثينيوم XLIII، ٣ (٢١ أبريل ١٩٢٨) ٧٤.
- ٢٥٥ - تعليق، كرايتريون ٧، ٤ (يونيو ١٩٢٨) ١ - ٦. بلا توقيع.
- ٢٥٦ - رد على مستر وارد، كرايتريون ٧، ٤ (يونيو ١٩٢٨) ٨٤ - ٨٨.
- ٢٥٧ - ويستر مستر لوкас، كرايتريون ٧، ٤ (يونيو ١٩٢٨) ٥٥١ - ٨٥١. مراجعة لـ «أعمال جون ويستر الكاملة» حررها ف.ل. لوкас.
- ٢٥٨ - البرلمان وكتاب الصلوات الجديد (رسالة) إلى المحرر، نيو أدلفي ١، ٤ (يونيو ١٩٢٨) ٣٤٥ - ٣٤٦.
- ٢٥٩ - مثالية جوليان بندا، كمبردج ريفيو XLIX، ١٢١٨ (٦ يونيو ١٩٢٨) ٤٨٥ - ٤٨٨. مراجعة لـ «خيانة المثقفين» لجوليان بندا. أعيد طبعها في «ذا نيو ريبليك» LVII، ٧٣٢ (الجزء ٢) (١٢ ديسمبر ١٩٢٨) ١٠٥ - ١٠٧.
- ٢٦٠ - جونسون أكسفورد، ديال LXXXV، ١ (يوليو ١٩٢٨) مراجعة لـ «بن جونسون» تحرير C. ه. هرفود وبرسي سمبسون، الأجزاء ١، ٢، ٣.
- ٢٦١ - المذهب الإنساني عند إرفنج بابت، فورام، ٨٠، ١ (يوليو ١٩٢٨) العنوان المذكور على الغلاف الورقي هو «هل يستطيع المذهب الإنساني أن يحل محل الدين؟».
- ٢٦٢ - سير جون بنام، ملحق التايمز الألبى ١٣٧٩ (٥ يوليو ١٩٢٨) ٥٠١. مراجعة لـ «أعمال سير جون بنام الشعرية» تحرير تيوبور هاورد بانكس الأصغر.

- ٢٦٣ - نبش جثة ارتجالا، نيشان آند آئينيوم XLIII، ١٤ (٧ يوليو ١٩٢٨) ٤٧٠ .
٤٧٢ . مراجعة لـ «جمجمة سوفت» لشين لزلى.
- ٢٦٤ - تعليق، كرايتريون ٨، ٣٠ (سبتمبر ١٩٢٨) ١ - ٦ . بلا توقيع.
- ٢٦٥ - المدنية: نموذج ١٩٢٨، كرايتريون ٨، ٣٠ (سبتمبر ١٩٢٨) ١٦١ - ١٦٤ .
مراجعة لـ «المدنية» لكلايف بل.
- ٢٦٦ - حمار أبولوس الذهبى، ديال LXXXV، ٣ (سبتمبر ١٩٢٨). مراجعة
لـ «حمار أبولوس الذهبى» ترجمة أولدنجن مع مقالة بقلم تشارلز ويلي.
- ٢٦٧ - الرقابة الجديدة (رسالة إلى المحرر) نيشان آند آئينيوم XLIII، ٢٤ (١٥
سبتمبر ١٩٢٨) ٧٥٥ .
- ٢٦٨ - قضايا النشر (رسالة إلى المحرر) ملحق التايمز الأدبى ١٣٩١ (٢٧
سبتمبر ١٩٢٨) ٦٨٧ .
- ٢٦٩ - ثلاثة مصلحين، ملحق التايمز الأدبى ١٣٩٧ (٨ نوفمبر ١٩٢٨) ٨١٨ .
مراجعة لـ «ثلاثة مصلحين: لوثر وديكارت وروسو» تأليف جاك ماريتان.
- ٢٧٠ - تعليق، كرايتريون ٨، ٣١ (ديسمبر ١٩٢٨) ١٨٥ - ١٩٠ . بلا توقيع.
- ٢٧١ - (ترجمة لـ) فيستل دى كولانج، لبير جاكسوت، كرايتريون ٨، ٣١
(ديسمبر ١٩٢٨).
- ٢٧٢ - أوهام فرويد، كرايتريون ٨، ٣١ (ديسمبر ١٩٢٨) ٣٥٠ - ٣٥٣ . مراجعة
لـ «مستقبل وهم» لسيجموند فرويد.
- ٢٧٣ - إليزابث وإسكس، ملحق التايمز الأدبى ١٤٠١ (٦ ديسمبر ١٩٢٨) ٩٥٩ .
مراجعة لـ «إليزابث وإسكس: تاريخ مأسوى» للآيتن ستريشى.
- ٢٧٤ - أدب الفاشية، كرايتريون ٨، ٣١ (ديسمبر ١٩٢٨) ٢٨٠ - ٢٩٠ .
- ٢٧٥ - النقاد الأمريكيون، ملحق التايمز الأدبى ١٤٠٦ (١٠ يناير ١٩٢٩) ٢٤ .
مراجعة لـ «إعادة تفسير الأدب الأمريكى» تحرير نورمان فورستر.

- ٢٧٦ - مدخل إلى جوته، نيشان آند آثينيوم XLIV، ١٥ (١٢ يناير ١٩٢٩) ٥٢٧ .
مراجعة لـ «جوته وفاوست: تفسير» تأليف ف. ميان ستاول وج. لويس
دكنسن، «فاوست جوته» ترجمة أنا سوانويك.
- ٢٧٧ - أوفيد تيريرفيل، ملحق التايمز الأدبي ١٤٠٧ (١٧ يناير ١٩٢٩) ٤٠ .
مراجعة لـ «رسائل أوفيد البطولية، ترجمها إلى شعر انجليزى جورج
تيريرفيل» حررها مع مقدمة وثبت بمعانى الكلمات فردريك بواس.
- ٢٧٨ - الأدب المعاصر: هل الواقعية الحديثة صراحة أم قذارة؟ (رسالة إلى
المحرر) فورام LXXXI (فبراير ١٩٢٩، ملحق) xlvi - xlvi.
٢٧٩ - مقالات مستر ب. إ. مور، ملحق التايمز الأدبي ١٤١٢ (٢١ فبراير
١٩٢٩) ١٣٦ . مراجعة لـ «شيطان المطلق» لبول إلمر مور.
- ٢٨٠ - الموروث اللاتيني، ملحق التايمز الأدبي ١٤١٥ (١٤ مارس ١٩٢٩) ٢٠٠ .
مراجعة لـ «مؤسسو العصور الوسطى» لإيوارد كينارد راند.
- ٢٨١ - بعثة بلا أكام (رسالة) إلى المحرر، نيوزستسمان ٣٣، ٨٣٠ (٢٣ مارس
١٩٢٩) ٧٥٧ . بخصوص منع كتاب بهذا العنوان لنورا جيمز.
- ٢٨٢ - تعليق، كرايتريون ٨، ٣٢ (ابريل ١٩٢٩) ٣٧٧ - ٣٨١ . بلا توقيع.
- ٢٨٣ - شرلوك هولز وعصره، كرايتريون ٨، ٣٢ (ابريل ١٩٢٩) ٥٥٢ - ٢٥٦ .
مراجعة لـ «القصص القصيرة الكاملة عن شرلوك هولز» لسير آرثر كونان
دويل و«قضية ليفنورث» لآنا كاثرين جرين.
- ٢٨٤ - رسالة (إلى المحرر) ليتل ريفيو ٢١، ٢ (مايو ١٩٢٩) ٠٩ .
- ٢٨٥ - إعادة النظر في المذهب الإنساني، نيو أدلفي ٢، ٤ (يونيو/ أغسطس
١٩٢٩). أعيد طبعها تحت عنوان «إعادة النظر عن المذهب الإنساني» في
«هاوند آند هورن» ٢، ٤ (يوليو/ سبتمبر ١٩٢٩) ٣٣٩ - ٣٥٠ .
- ٢٨٦ - المترجمون التيودوريون، ليسنر ١، ٢٢ (١٢ يونيو ١٩٢٩) ٨٣٣ - ٨٣٤ .
- ٢٨٧ - شارع جرب الإليزابيثي، ليسنر ١، ٢٣ (١٩ يونيو ١٩٢٩) (من حديث في
١٨ يونيو).

- ٢٨٨ - تكوين النثر الفلسفى: بيكون وهوكز، ليسنر ١، ٢٤ (٢٦ يونيو ١٩٢٩)
٩٠٧ - ٩٠٨ (من حديث فى ٢٥ يونيو) وعند رأس العنوان: كتاب ومؤلفون.
- ٢٨٩ - تعليق، كرايتريون ٨، ٣٣ (يوليو ١٩٢٩) ٥٧٥ - ٥٧٩ . بلا توقيع.
- ٢٩٠ - مستر بارنز ومستر راوز، كرايتريون ٨، ٣٣ (يوليو ١٩٢٩) ٦٨٢ - ٦٩١ .
- ٢٩١ - نثر الواعظ: مواعظ دن، ليسنر ٢، ٢٥ (٣ يوليو ١٩٢٩) ٢٢ - ٢٣ (من حديث فى ١ يوليو) عند رأس العنوان: كتب ومؤلفون.
- ٢٩٢ - حكايات المسافرين الإليزابيثيين، ليسنر ٢، ٢٦ (١٠ يوليو ١٩٢٩) ٥٩ - ٦٠ (من حديث فى ٩ يوليو). عند رأس العنوان: كتب ومؤلفون.
- ٢٩٣ - كاتبو السير التيوبوريون، ليسنر ٢، ٢٧ (١٧ يوليو ١٩٢٩) ٩٤ - ٩٥ (من حديث فى ١٦ يوليو).
- ٢٩٤ - أعلى السلم، كومرس ٢١ (خريف ١٩٢٩). النص الإنجليزى والترجمة الفرنسية على الصفحات المقابلة. أعيد طبع النص الإنجليزى كالقسم الثالث من «أربعاء الرماد».
- ٢٩٥ - تعليق، كرايتريون ٩، ٣٤ (أكتوبر ١٩٢٩) ١ - ٦ . بلا توقيع.
- ٢٩٦ - التجربة فى النقد، بوكمان LXX، ٣ (نوفمبر ١٩٢٩) ٢٢٥ - ٢٣٣ .
- ٢٩٧ - من مواطن سابق بارز من سان لوى، سان لوى جلوب ديموكرات (١٩٣٠). إن عمود جون ج. نيهارت المسمى «عن تأليف عدة كتب» مخصص لمقالة تحمل العنوان السابق بتوقيع م.و. تشايلد، وترد فيها أربع فقر من رسالة من إليوت إلى تشايلد بخصوص ذكرياته عن سان لوى. وقد أعاد ف.و. ماثيسين طبع جزء من هذه الرسالة فى الطبعة المنقحة من كتاب «ما حققه ت.س. إليوت» (نيويورك ولندن، مطبعة جامعة أكسفورد ١٩٤٧) ص ١٨٦ .
- ٢٩٨ - تعليق، كرايتريون ٩، ٣٥ (يناير ١٩٣٠) ١٨١ - ١٨٤ . بلا توقيع.
- ٢٩٩ - (ترجمة لـ) نظرية إنسانية عن القيمة لرامون فرنانديز، كرايتريون ٩، ٣٥ (يناير ١٩٣٠) ٢٢٨ - ٢٤٥ .

- ٣٠٠ - (مراجعة لـ) «الله: مدخل إلى علم الميتابولوجيا» تأليف ج. مدلتن مري، كرايتريون ٩، ٢٥ (يناير ١٩٣٠) ٢٢٣ - ٢٢٦ .
- ٣٠١ - (مراجعة لـ) بودلير والرمزيون: خمس مقالات. تأليف بيتر كوينتل، كرايتريون ٩، ٢٥ (يناير ١٩٣٠) ٢٥٧ - ٢٥٩ .
- ٣٠٢ - الشعر والدعاية، بوكمان LXX، ٦ (فبراير ١٩٣٠) ٥٩٥ - ٦٠٢ .
- ٣٠٣ - التفكير في الشعر: مسح لشعر مطلع القرن السابع عشر، ليسنر ٣، ٦١ (١٢ مارس ١٩٣٠) ٤٤١ - ٤٤٢ (من حديث في ٧ مارس).
- ٣٠٤ - قافية وعقل: شعر جون دن. ليسنر ٣، ٦٢ (١٩ مارس ١٩٣٠) ٥٠٢ - ٥٠٣ (من حديث في ١٤ مارس).
- ٣٠٥ - الشعراء التعبديون في القرن السابع عشر: دن وهيرت وكراشو، ليسنر ٣، ٦٣ (٢٦ مارس ١٩٣٠) ٥٥٢ - ٥٥٣ (من حديث في ١٢ مارس).
- ٣٠٦ - تعليق، كرايتريون ٩، ٣٦ (أبريل ١٩٣٠) ٣٨١ - ٣٨٥ . بلا توقيع.
- ٣٠٧ - المتصوف والسياسي شاعرا: فون وتراهيرن ومارفل وملتون، ليسنر ٣، ٦٤ (٢ أبريل ١٩٣٠) ٥٩٠ - ٥٩١ (من حديث في ٨٢ مارس).
- ٣٠٨ - الميتافيزيقيين الثانويون: من كاولي إلى دريدن، ليسنر ٣، ٦٥ (٩ أبريل ١٩٣٠) ٦٤١ - ٦٤٢ (من حديث في ٤ أبريل).
- ٣٠٩ - جون دريدن، ليسنر ٣، ٦٦ (١٦ أبريل ١٩٣٠) ٦٨٨ - ٦٨٩ (من حديث في ١١ أبريل). وعند رأس العنوان: كتاب ومؤلفون.
- ٣١٠ - تعليق، كرايتريون ٩، ٣٧ (يوليو ١٩٣٠) ٥٨٧ - ٥٩٠ . بلا توقيع.
- ٣١١ - أرنولد وياتر، بوكمان LXXII، ١ (سبتمبر ١٩٣٠) ١ - ٧ .
- ٣١٢ - تعليق، كرايتريون ٩، ٣٨ (أكتوبر ١٩٣٠) ١ - ٤ . بلا توقيع.
- ٣١٣ - (ترجمة لـ) عن قراءة آينشتاين، لشارل مورون، كرايتريون ١٠، ٣٨ (أكتوبر ١٩٣٠) ٢٣ - ٣١ .
- ٣١٤ - سيريل تورنير، ملحق التايمز الأدبي ١٥٠٢ (١٣ نوفمبر ١٩٣٠).

- ٣١٥ - تعليق، كرايتريون ٣٩، ١ (يناير ١٩٣١) ٣٠٧ - ٣١٤ . هذه وكل الافتتاحيات التالية مدرجة تحت اسم «بقلم رئيس التحرير» وموقعة «ت.س.إ.»
- ٣١٦ - تعليق، كرايتريون ٤٠، ١٠ (ابريل ١٩٣١) ٤٨١ - ٤٩٠ .
- ٣١٧ - جون دريدن (١) الشاعر الذي منح الانجليز الكلام، ليسنر ٥، ١١٨ (١٥ ابريل ١٩٣١) ٦٢١ - ٦٢٢ .
- ٣١٨ - جون دريدن (٢) دريدن الكاتب المسرحي، ليسنر ٥، ١١٩ (٢٢ ابريل ١٩٣١) ٦٨١ - ٦٨٢ .
- ٣١٩ - جون دريدن (٣) الناقد نصير العقل، ليسنر ٥، ١٢٠ (٢٩ ابريل ١٩٣١) ٧٢٤ - ٧٢٥ .
- ٣٢٠ - (مراجعة لـ) مطالع المذهب الإنساني، تأليف لورنس هايد، إنجليش رفيو LIII (يونيو ١٩٣١) ١١٨، ١٢٠ .
- ٣٢١ - تعليق، كرايتريون ٤١، ١٠ (يوليو ١٩٣١) ٧٠٩ - ٧١٦ .
- ٣٢٢ - (مراجعة لـ) ابن امرأة: قصة د.ه. لورنس. تأليف جون مدلتون مري، كرايتريون ٤١، ١٠ (يوليو ١٩٣١) ٧٦٨ - ٧٧٤ .
- ٣٢٣ - (مراجعة لـ) مقالات علماني انجليزي في انجلترا، تأليف هيلير بيلوك، إنجليش رفيو LIII، ٢ (يوليو ١٩٣١) ٢٤٥ - ٢٤٦ .
- ٣٢٤ - توماس هيود، ملحق التايمز الأدبي ١٥٣٩ (٣٠ يوليو ١٩٣١).
- ٣٢٥ - (مراجعة لـ) الموضة في الأدب: دراسة لنوع متغير، تأليف أ.أ. كيلت، إنجليش رفيو LIII، ٥ (أكتوبر ١٩٣١) ٦٣٤ - ٦٣٦ .
- ٣٢٦ - تعليق، كرايتريون ٤٢، ١١ (أكتوبر ١٩٣١) ٦٥ - ٧٢ .
- ٣٢٧ - صعوبات سياسي، كومرس ٢٩ (شتاء ١٩٣١ / ١٩٣٢) النص الانجليزي والترجمة الفرنسية على الصفحة المقابلة. أعيد طبع النص الأصلي في «هاوند آند هورن» ٦، ١ (أكتوبر / ديسمبر ١٩٣٢).
- ٣٢٨ - تعليق، كرايتريون ٤٣، ١١ (يناير ١٩٣٢) ٢٦٨ - ٢٧٥ .

- ٣٢٩ - جورج هيرت، سبكتيتور ٥٤١١ (١٢ مارس ١٩٣٢) ٣٦٠ - ٣٦١ .
- ٣٣٠ - المسيحية والشيوعية، ليسنر ٧، ١١٦ (١٦ مارس ١٩٣٢) ٣٨٢ - ٣٨٣ .
عند رأس العنوان: الحيرة الحديثة.
- ٣٣١ - الدين والعلم: حيرة وهمية، ليسنر ٧، ١٦٧ (٢٣ مارس ١٩٣٢) ٤٢٨ - ٤٢٩ .
عند رأس العنوان: الحيرة الحديثة.
- ٣٣٢ - البحث عن حرمة معنوية، ليسنر ٧، ١٦٨ (٣٠ مارس ١٩٣٢) . عند رأس
العنوان: الحيرة الحديثة.
- ٣٣٣ - تعليق، كرايتريون ١١، ٤٤ (ابريل ١٩٣٢) ٤٦٧ - ٤٧٣ .
- ٣٣٤ - بناء العالم المسيحي، ليسنر ٧، ١٦٩ (٦ ابريل ١٩٣٢) ٥٠١ - ٥٠٢ .
عند رأس العنوان: الحيرة الحديثة.
- ٣٣٥ - جون فورد، ملحق التايمز الأدبي ١٥٧٩ (٥ مايو ١٩٣٢).
- ٣٣٦ - تعليق، كرايتريون ١١، ٤٥ (يوليو ١٩٣٢) ٦٧٦ - ٦٨٣ .
- ٣٣٧ - تعليق، كرايتريون ١٢، ٤٦ (أكتوبر ١٩٣٢) ٧٣ - ٧٩ .
- ٣٣٨ - دفاع عن كونتيسة بمبروك، هارفرد جرانويوتس ماجازين LLI، ٢ (ديسمبر ١٩٣٢).
- ٣٣٩ - تدريبات الأصابع الخمس، كرايتريون ١٢، ٤٧ (يناير ١٩٣٣) ٢٢٠ - ٢٢٢ .
المحتويات (١) أبيات إلى قطة فارسية (٢) أبيات إلى كلب يوركشيري
(٣) أبيات إلى بطة في المنتزه (٤) إلى الشريف رالف هوبجسون (٥) إلى
كسكسكاراواي وميرزا مراد علي بك.
- ٣٤٠ - تعليق، كرايتريون ١٢، ٤٧ (يناير ١٩٣٣) ٢٤٤ - ٢٤٩ .
- ٣٤١ - الشعراء الإنجليز كتابًا للرسائل، بيل ديلي نيوز LVI، ٣ (٢٤ نوفمبر
١٩٣٣) ٢. مراجعة، مع مقتطفات، للمحاضرة التي ألقاها ت.س. إليوت في
مؤسسة لامونت التذكارية، بقاعة سبراج، جامعة ييل، في ٢٣ يوليو ١٩٣٣ .
ولم تنشر المحاضرة ولكن ماثيسين أورد قطعاً منها في كتابه «ما حققه
ت.س. إليوت».

- ٣٤٢ - تعليق، كرايتريون ١٢، ٤٨ (ابريل ١٩٣٣) ٤٦٨ - ٤٧٣ .
- ٣٤٣ - تعليق، كرايتريون ١٢، ٤٩ (يوليو ١٩٣٣) ٦٤٢ - ٦٤٧ .
- ٣٤٤ - حديث من ت.س. إليوت، ٦.د، إلى فصل ٣٣، ١٧ يونيو ١٩٣٣، «ملتون جراديويس بولتان» ٢، ٩ (نوفمبر ١٩٣٣) ٥ - ٩. نقلت بالاختزال، بون معرفة المتكلم، وطبعت بلا تصحيح.
- ٣٤٥ - (مراجعة لـ) رسائل مسز جاسكل وتشارلز إليوت نورتن ١٨٥٥ - ١٨٦٥ . حررتها وقدمت لها جين وايتهيل، «نيو إنجلاند كوارترلي» ٦، ٣ (سبتمبر ١٩٣٣) ٦٢٧ - ٦٢٨ .
- ٣٤٦ - الكاثوليكية والنظام الدولي: الخطاب الافتتاحي في المدرسة الأنجلو - كاثوليكية الصيفية لعلم الاجتماع، كرسندام ٣، ٢ (سبتمبر ١٩٣٣).
- ٣٤٧ - تعليق، كرايتريون ١٢، ٥٠ (أكتوبر ١٩٣٣) ١١٥ - ١٢٠ .
- ٣٤٨ - (مراجعة لـ) اسم وطبيعة الشعر، تأليف أ.إ. هاوسمان، كرايتريون ١٣، ٥٠ (أكتوبر ١٩٣٣) ١٥١ - ١٥٤ .
- ٣٤٩ - الحيرة الحديثة. كرستيان رجستار CII، ٤١ (١٩ أكتوبر ١٩٣٣) إعادة طبع معدلة لحديث ألقى أمام اجتماع لرجال الكنيسة التوحيدية في بوسطن.
- ٣٥٠ - الشخصية والتملك الشيطاني، «فرجينيا كوارترلي رفيو» ١٠، ١ (يناير ١٩٣٤) (٩٤) - ١٠٣ . أعيد طبعها مع تغييرات لتكون الجزء الثالث من «وراء آلهة غريبة» (١٩٣٤).
- ٣٥١ - تعليق، كرايتريون ١٣، ٥١ (يناير ١٩٣٤) ٢٧٠ - ٢٧٨ .
- ٣٥٢ - موت آرثر، سبكتيتور CLII، ٥، ١٣٥ (٢٣ فبراير ١٩٣٤) ٢٧٨ . مراجعة لـ «موت آرثر: مترجما إلى الانجليزية» لسير توماس مالوري (مطبعة ذا شكسبير هيد، ٢ ج).
- ٣٥٣ - نوو القمصان السود (رسالة إلى المحرر) تشرش تايمز CXI، ٣، ٧٠٦ (٢ فبراير ١٩٣٤) ١١٦ .

- ٣٥٤ - الموروث والسنة، أمريكان ريفيو ٢، ٥ (مارس ١٩٣٤) ٥١٣ - ٥٢٨ .
أعيد طبعها مع تغييرات لتكون الجزء الأول من «وراء آلهة غريبة» (١٩٣٤).
- ٣٥٥ - محاضرات مستر إليوت في فرجينيا (رسالة إلى المحرر) نيو إنجلش ويكلي ٤، ٢٢ (١٥ مارس ١٩٣٤) ٥٢٨ . ردا على مراجعة بقلم إزرا باوند لكتاب «وراء آلهة غريبة».
- ٣٥٦ - لاهوت الاقتصاد (رسالة إلى المحرر) نيو إنجلش ويكلي ٤، ٢٤ (٢٩ مارس ١٩٣٤) ٥٧٥ - ٥٧٦ .
- ٣٥٧ - تعليق، كرايتريون ١٣، ٥٢ (ابريل ١٩٣٤) ٥٤١ - ٤٥٤ .
- ٣٥٨ - كلمات للموسيقى: نيوهامشير، فرجينيا، فرجينيا كوارترلي ريفيو ١٠، ٢ (ابريل ١٩٣٤) (٢٠٠).
- ٣٥٩ - أحاجي مستر ت.س. إليوت (رسالة إلى المحرر) نيو إنجلش ويكلي ٤، ٢٦ (١٢ ابريل ١٩٣٤) ٦٢٢ - ٦٢٣ . رد جديد على إزرا باوند.
- ٣٦٠ - مرطقات حديثة (رسالة إلى المحرر) نيو إنجلش ويكلي ٥، ٣ (٢ مايو ١٩٣٤) ٧١ - ٧٢ .
- ٣٦١ - «جنوى الشعر» (رسالة إلى المحرر) نيو إنجلش ويكلي ٥، ٩ (١٤ يونيو ١٩٣٤) ٢١٥ . رد آخر على إزرا باوند بتوقيع: بوسوم.
- ٣٦٢ - «الصخرة» (رسالة إلى المحرر، سبكتيتور ٥٥٢٨ (٨ يونيو ١٩٣٤) ٨٨٧ .
- ٣٦٣ - (مراجعة لـ) كتيب أكسفورد في المعرفة الدينية، كرايتريون ١٣، ٥٣ (يوليو ١٩٣٤) ٧٠٩ - ٧١٠ . وقع خطأ: ت. مكج.
- ٣٦٤ - تعليق، كرايتريون ١٣، ٥٣ (يوليو ١٩٣٤) ٦٢٤ - ٦٣٠ .
- ٣٦٥ - (مراجعة لـ) عقيدة القديس يوحنا الصليب التصوفية، كرايتريون ١٣، ٥٣ (يوليو ١٩٣٤) ٧٠٩ - ٧١٠ . وقع خطأ: ت. مكج.
- ٣٦٦ - (مراجعة لـ) علم اجتماع مسيحي لليوم (طبعة مختصرة من «العقيدة والمجتمع») تأليف موريس ب. ريكيت، كرايتريون ١٣، ٥٣ (يوليو ١٩٣٤) ٧١٠ .

- ٣٦٧ - جون مارستون، ملحق التاييمز الأدبي ١٦٩٥ (٢٦ يوليو ١٩٣٤) (٥١٧) - ٥١٨ .
- ٣٦٨ - مشكلة التربية والتعليم، هارفرد أدفوكيت CXXI (عدد الطلبة الجدد ١٩٣٤) ١١ - ١٢ .
- ٣٦٩ - تعليق، كرايتريون ١٤، ٥٤ (أكتوبر ١٩٣٤) ٨٦ - ٩٠ .
- ٣٧٠ - ما الذي ترمز إليه الكنيسة؟ سبكتيتور ٥٥٤٧ (١٩ أكتوبر ١٩٣٤) ٥٦٠ - ٥٦١ .
- ٣٧١ - أوداج: ذكريات، نيو إنجليش ويكلي ٦، ٥ (١٥ نوفمبر ١٩٣٤) ١٠٠ .
- ٣٧٢ - تعليق، كرايتريون ١٤، ٥٥ (يناير ١٩٣٥) ٢٦٠ - ٢٦٤ .
- ٣٧٣ - ملاحظات على الطريق (١) تايم آند تايد ١٦، ١ (٥ يناير ١٩٣٥) ٦ - (٧) .
- ٣٧٤ - قصائد دوسون (رسالة) إلى المحرر، ملحق التاييمز الأدبي ١٧١٩ (١٠ يناير ١٩٣٥) ٢١ .
- ٣٧٥ - ملاحظات على الطريق (٢) تايم آند تايد ١٦، ٢ (١٢ يناير ١٩٣٥) ٣٣ - ٣٤ .
- ٣٧٦ - ملاحظات على الطريق (٣) تايم آند تايد ١٦، ٣ (١٩ يناير ١٩٣٥) ٨٨ - ٩٠ .
- ٣٧٧ - ملاحظات ت.س. إليوت على الطريق (رسالة إلى المحرر) تايم آند تايد ١٦، ٣ (١٩ يناير ١٩٣٥) ٩٥ .
- ٣٧٨ - ملاحظات على الطريق (٤) تايم آند تايد ١٦، ٤ (٢٦ يناير ١٩٣٥) ١١٨، ١٢٢ - ١٢١ .
- ٣٧٩ - مستر ميلن والحرب (رسالة إلى المحرر) تايم آند تايد ١٦، ٤ (٢٦ يناير ١٩٣٥) ١٢٤ .
- ٣٨٠ - «ملاحظات ت.س. إليوت على الطريق» (رسالة إلى المحرر) تايم آند تايد، ١٦، ٥ (٢ فبراير ١٩٣٥) ١٩١ .

- ٣٨١ - مستر ميلن والحرب (رسالة إلى المحرر) تايم آند تايد ١٦، ٦ (فبراير ١٩٣٥) ١٩١.
- ٣٨٢ - بوجلاس في اجتماع الكنيسة (رسالة إلى المحرر) نيو إنجليش ويكلي ٦، ١٨ (١٤ فبراير ١٩٣٥) ٣٨٢ - ٣٨٣.
- ٣٨٣ - «ملاحظات ت.س. إليوت على الطريق» (رسالة إلى المحرر) تايم آند تايد، ١٦، ٨ (٢٣ فبراير ١٩٣٥) ٢٧٢.
- ٣٨٤ - اجتماع الكنيسة والانتماء الاجتماعي (رسالة إلى المحرر) نيو إنجليش ويكلي ٦، ٢٠ (٢٨ فبراير ١٩٣٥) ٤٢٢.
- ٣٨٥ - الكنيسة والمجتمع (رسالة إلى المحرر) نيو إنجليش ويكلي ٦، ٢٣ (٢١ مارس ١٩٣٥) ٤٨٢.
- ٣٨٦ - تعليق، كرايتريون ١٤، ٥٦ (ابريل ١٩٣٥) ٤٣١ - ٤٣٦.
- ٣٨٧ - آراء ومراجعات (١) نيو إنجليش ويكلي ٧، ٨ (٦ يونيو ١٩٣٥) ١٥١ - ١٥٢.
- ٣٨٨ - آراء ومراجعات (٢) نيو إنجليش ويكلي ٧، ١٠ (٢٠ يونيو ١٩٣٥) ١٩٠ - ١٩١.
- ٣٨٩ - تعليق، كرايتريون ١٤، ٥٧ (يوليو ١٩٣٥) ٦١٠ - ٦١٣ عن وب. بيتس.
- ٣٩٠ - آراء ومراجعات (٣) نيو إنجليش ويكلي ٨، ١٨ (١٢ سبتمبر ١٩٣٥) ٣٥١ - ٣٥٢.
- ٣٩١ - تعليق، كرايتريون ٥١، ٨٥ (أكتوبر ١٩٣٥) ٦٥ - ٩٦.
- ٣٩٢ - تصويب الأخطاء (رسالة إلى المحرر) نيو إنجليش ويكلي ٧، ٢٢ (١٠ أكتوبر ١٩٣٥) ٤٤٠.
- ٣٩٣ - رانوك قرب جلنكو، نيو إنجليش ويكلي ٨، ١ (١٧ أكتوبر ١٩٣٥) ١٠. أعيد طبعها في «الديمقراطية الجديدة» ٥، ٨ (١٥ ديسمبر ١٩٣٥) ١٣٧.

- ٣٩٤ - الدعوة إلى السلام (رسالة إلى المحرر) نيو إنجليش ويكلي ٨، ٣ (٣١ أكتوبر ١٩٣٥) ٥٨ .
- ٣٩٥ - الأدب والعالم الحديث، مقدمات أمريكية ١، ٢ (نوفمبر ١٩٣٥) ١٩ - ٢٢ .
أعيد طبعها في نفس الدورية ٥، ٩ (يونيو ١٩٤٠) ١٣٢ - ١٣٥ .
- ٣٩٦ - آراء ومراجعات (٤) نيو إنجليش ويكلي ٨، ٤ (٧ نوفمبر ١٩٣٥) ٧١ - ٧٢ .
- ٣٩٧ - ما فوق الطبيعة (رسالة إلى المحرر) نيو إنجليش ويكلي ٨، ٥ (١٤ نوفمبر ١٩٣٥) ٩٩ .
- ٣٩٨ - كلمات لرجل عجوز، نيو إنجليش ويكلي ٨، ٧ (٢٨ نوفمبر ١٩٣٥) ٣١ .
أعيد طبعها تحت عنوان «أبيات لرجل عجوز».
- ٣٩٩ - جبن ستلتون (رسالة) إلى المحرر. تايمز، لندن، ٤٧، ٢٣٤ (٢٩ نوفمبر ١٩٣٥) ١٥ .
- ٤٠٠ - جماهير ومنتجون ومسرحيات وشعراء، نيوفيرس ١٨ (ديسمبر ١٩٣٥) ٣ - ٤ .
- ٤٠١ - كيب آن، الديمقراطية الجديدة، ٥، ٨ (١٥ ديسمبر ١٩٣٥) ١٣٧ .
- ٤٠٢ - تعليق، كرايتريون ١٥، ٥٩ (يناير ١٩٣٦) ٢٦٨ - ٢٦٩ .
- ٤٠٣ - (مراجعة لـ) الطوطم: استغلال الشباب. تأليف هارولد ستوفين، كرايتريون ١٥، ٥٩ (يناير ١٩٣٦) ٣٦٣. بلا توقيع ولكنها منسوبة إلى ت.س. إليوت في الكشف.
- ٤٠٤ - (مراجعة لـ) مقالات شلبورن المختارة، لبول إلر مور، كرايتريون ١٥، ٥٩ (يناير ١٩٣٦) ٣٦٣. بلا توقيع ولكنها منسوبة إلى ت.س. إليوت في الكشف.
- ٤٠٥ - الكنيسة كفعل: كلمة عن مراسلة حديثة، نيو إنجليش ويكلي ٨، ٢٣ (١٩ مارس ١٩٣٦) ٤٥١ .

- ٤٠٦ - تعليق، كرايتريون ١٥، ٦٠ (ابريل ١٩٢٦) ٤٥٨ - ٤٦٣ .
- ٤٠٧ - الكنيسة كفعل (رسالة إلى المحرر) نيو إنجليش ويكلي ٨، ٢٦ (٩ ابريل ١٩٣٦) ٥٢٣ .
- ٤٠٨ - الكنيسة كفعل (رسالة إلى المحرر) نيو إنجليش ويكلي ٩، ٢ (٢٣ ابريل ١٩٣٦) ٣٨ .
- ٤٠٩ - تعليق، كرايتريون ١٥، ١٦ (يوليو ١٩٣٦) ٦٦٣ - ٦٦٨ .
- ٤١٠ - شعر السنة (رسالة إلى المحرر) كرايتريون ١٥، ٦١ (يوليو ١٩٣٦) ١٩٧ .
- ٤١١ - شكسبير مستر مري، كرايتريون ١٥، ١٦ (يوليو ١٩٣٦) ٧٠٨ - ٧١٠ .
مراجعة لـ «شكسبير» لجون مدلتون مري.
- ٤١٢ - د. تشارلز هاريس (رسالة إلى المحرر) تايمز، لندن ٤٧، ٨٥٢ (١٣ أغسطس ١٩٣٦) ٢١ .
- ٤١٣ - تعليق، كرايتريون ١٦، ٦٢١ (أكتوبر ١٩٢٦) ٦٣ - ٦٩ .
- ٤١٤ - الحاجة إلى مسرحية شعرية، لسنر ١٦، ٤١١ (٢٥ نوفمبر ١٩٣٦) ٩٩٤ - ٩٩٥ . أعيد طبعها في «الكلم الطيب» ٧، ٣٥ (ابريل/يونيو ١٩٣٧) ١ - ٦ .
- ٤١٥ - تعليق، كرايتريون ١٦، ٦٣ (١٩٣٧) ٢٨٩ - ٢٩٦ .
- ٤١٦ - بول إلمور، برنستون ألومني ويكلي ٣٧، ١٧ (٥ فبراير ١٩٣٧) (٣٧٣) - ٣٧٤ .
- ٤١٧ - رسالة الكنيسة إلى العالم، ليسنر ١٧، ٤٢٣ (١٧ فبراير ١٩٢٣) (٢٩٣) - ٢٩٤، ٣٢٦ . أعيد طبعها في «القرن المسيحي» LIV، ١٤ (٧ ابريل ١٩٣٧) ٤٥٠ - ٤٥٢ وكتذيل لكتاب «فكرة مجتمع مسيحي» (١٩٣٩) .
- ٤١٨ - مستر ريكييت ومستر توملين والأزمة، نيو إنجليش ويكلي ١٠، ٢٠ (٢٥ فبراير ١٩٣٧) ٣٩١ - ٣٩٣ .

- ٤١٩ - تعليق، كرايتريون ١٦، ٦٤ (ابريل ١٩٣٧) ٤٦٩ - ٤٧٤ .
- ٤٢٠ - غابة الليل، كرايتريون ١٦، ٦٤ (ابريل ١٩٣٧) ٥٦٠ - ٥٦٤، مراجعة
له «غابة الليل» لجوانا بارنز، إعادة طبع لمقدمة أول طبعة أمريكية من الكتاب.
- ٤٢١ - تعليق، كرايتريون ١٦، ٦٥ (يوليو ١٩٣٧) ٦٦٦ - ٦٧٠ .
- ٤٢٢ - الكنيسة والعالم: مشكلة العمل الاجتماعي المشترك. تايمز، لندن ٤٧،
٧٣٩ (١٧ يوليو ١٩٣٧) ١٨ . تقرير، مع مقتطفات، لحدث ت.س. إليوت عن
«الطبيعة المسكونية Ecumenical للكنيسة .» ألقى في أكسفورد في ١٦ يوليو.
- ٤٢٣ - مؤتمر أكسفورد (رسالة إلى المحرر) تشرش تايمز CXVIII، ٣، ٨٨٩ (٦
أغسطس ١٩٣٧) ١٨٤ .
- ٤٢٤ - أكسفورد (رسالة ثانية إلى المحرر) تشرش تايمز CXVIII، ٣، ٨٩١ (٢٠
أغسطس ١٩٣٧) ١٨٤ .
- ٤٢٥ - الدراما الدينية: وسيطة وحديثة، مجلة جامعة إدنبره ٩، ١ (خريف
١٩٣٧) ٨ - ١٧ . خطبة أُلقيت على أصدقاء كاتدرائية روتشستر.
- ٤٢٦ - تعليق، كرايتريون ١٧، ٦٦ (أكتوبر ١٩٣٧) ٨١ - ٨٦ .
- ٤٢٧ - أفلاطوني أنجليكاني: اهتداء إلمرور، ملحق التايمز الأدبي ١٨٦٥ (٣٠
أكتوبر ١٩٣٧) ٧٩٢ . مراجعة لـ «صفحات يوميات أكسفورد» لبول إلمرور.
- ٤٢٨ - الأسد والثعلب (عن وندام لويس) شعر القرن العشرين ٧/٦
(نوفمبر/ديسمبر ١٩٣٧) (٦-٩) .
- ٤٢٩ - تعليق، كرايتريون ١٧، ٦٧ (يناير ١٩٣٨) ٢٥٤ - ٢٥٩ .
- ٤٣٠ - من يضبط توزيع السكان؟ (رسالة إلى المحرر) نيو إنجليش ويكلي ١٢،
٢٣ (١٧ مارس ١٩٣٨) ٤٥٩ .
- ٤٣١ - بحث في روح ولغة الليل (استخبار يجب عليه ت.س. إليوت، ترانزشان
٢٧ (ابريل/مايو ١٩٣٨) ٢٣٦ .
- ٤٣٢ - حول قطعة حديثة من النقد، بريوز ١٠، ٢ (ابريل/يونيو ١٩٣٨) ٩٠ -
٩٤ . بخصوص «لغز إزرا باوند» تأليف ج. و. ستونير، نشرت في «بريوز».

- ٤٣٣ - تعليق، كرايتريون ١٧، ٦٨ (ابريل ١٩٣٨) ٤٧٨ - ٤٨٥ .
- ٤٣٤ - مستر ت.س. إليوت عن «جورج هيرت»، صحيفة سالسبرى وونشستر (٢٧ مايو ١٩٣٨) تقرير، مع مقتطفات، لحديث ألقى على أصدقاء كاتدرائية سالسبرى، في ذا تشابتر هاوس، سالسبرى، ٢٥ مايو ١٩٣٨ .
- ٤٣٥ - تعليق، كرايتريون ١٧، ٦٩ (يوليو ١٩٣٨) ٦٨٦ - ٦٩٢ .
- ٤٣٦ - خمس نقاط عن الكتابة الدرامية، تاونزمان ١، ٣ (يوليو ١٩٣٨) ١٠ «من رسالة إلى إزرا باوند . .»
- ٤٣٧ - الأستاذ ه. ه. جواكيم (رسالة إلى المحرر) تايمز، لندن ٤٨، ٦٤ (٤ أغسطس ١٩٣٨) ١٢ .
- ٤٣٨ - تعليق، كرايتريون ١٨، ٧٠ (أكتوبر ١٩٣٨) ٥٨ - ٦٢ .
- ٤٣٩ - ثماني قصائد. هارفرد أدفوكيت CXXV، ٣ (ديسمبر ١٩٣٨) ٩ - ١٦ . إعادة طبع لهذه المساهمات. أعيد طبعها مرة أخرى في نفس الدورية CXXXII، ٢ (نوفمبر ١٩٤٨) ٣ - ٧ تحت عنوان «قصائد ت.س. إليوت قبل التخرج» ومع إضافة «أنشودة» («في الساعة الباقية لنا معك يا هارفرد الجميلة»). المحتويات: أغنية («عندما عدنا إلى البيت عبر التل») أغنية («لئن كان المكان والزمان كما يقول الحكماء») قبل الصبح، قصر كيركي، عن لوحة، ليلية، فكاهة (كذا) على نهج ج. لافورج، ضغينة (كأبة).
- ٤٤٠ - إليوت عن ميتافيزيقا برادلي، هارفرد أدفوكيت CXXV، ٣ (ديسمبر ١٩٣٨) ٢٤ - ٢٦ . رسالة ت.س. إليوت غير المنشورة في هارفرد «الخبرة وموضوعات المعرفة في فلسفة ف.ه. برادلي» (١٩١٦) ملخصة، ومورد أجزاء منها، في هذه المقالة بقلم ر.و. تشرش.
- ٤٤١ - (تعليق) كلمات أخيرة، كرايتريون ١٨، ٧١ (يناير ١٩٣٩) ٢٦٩ - ٢٧٥ .
- ٤٤٢ - منشور لبرالي (رسالة إلى المحرر) تشرش تايمز (٢٧ يناير ١٩٣٩).
- ٤٤٣ - تعليق: ان الشعر مصنوع من كلمات، نيو إنجليش ويكلي ١٥، ٢ (٢٧ أبريل ١٩٣٩) ٢٧ - ٢٨ .

- ٤٤٤ - «ان الشعر مصنوع من كلمات» (رسالة إلى المحرر) نيو إنجليش ويكلي ١٥، ٤ (١١ مايو ١٩٣٩) ٦٦.
- ٤٤٥ - تعليق. عن قراءة التقارير الرسمية، نيو إنجليش ويكلي ١٥، ٤ (١١ مايو ١٩٣٩) ٦١ - ٦٢.
- ٤٤٦ - فكرة مجتمع مسيحي، بربور ١١، ٢ (يوليو / سبتمبر ١٩٣٩) ١٦٢ - ١٧٤. «فصل (الفصل الأول) من كتاب . . سينشر في الخريف».
- ٤٤٧ - الحقيقة والدعاية (رسالة إلى المحرر) نيو إنجليش ويكلي ١٦، ١٧ (١٥ فبراير ١٩٤٠) ٢٣٧ - ٢٣٨.
- ٤٤٨ - تعليق (١) نيو إنجليش ويكلي ١٥، ٢٥ (٥ أكتوبر ١٩٣٩) ٣٣١ - ٣٣٢.
- ٤٤٩ - أهو مجتمع تحت الوثني؟ نيو إنجليش ويكلي ١٦، ٩ (١٤ ديسمبر ١٩٣٩) ١٢٥ - ١٢٦.
- ٤٥٠ - مجتمع مسيحي (رسالة إلى المحرر) نيو إنجليش ويكلي ١٦، ١٥ (١ فبراير ١٩٤٠) ٢٢٦ - ٢٢٧.
- ٤٥١ - آراء ومراجعات: صحفيو الأمس واليوم. نيو إنجليش ويكلي ١٦، ١٦ (٨ فبراير ١٩٤٠) ٢٣٧ - ٢٣٨.
- ٤٥٢ - آراء ومراجعات: عن الذهاب غربا، نيو إنجليش ويكلي ١٦، ١٧ (١٥ فبراير ١٩٤٠) ٢٥١.
- ٤٥٣ - التربية والتعليم في مجتمع مسيحي (رسالة إلى المحرر) كرستيان نيوزلتر، ملحق رقم ٢٠ (١٣ مارس ١٩٤٠) (٤٠١).
- ٤٥٤ - إيست كوكر، نيو إنجليش ويكلي ١٦، ١٢ (٢١ مارس ١٩٤٠) (٣٢٥) - ٣٢٨. أعيد طبع مقتطف من ١٨ بيتا في «شعر» LVI، ٢ (يناير ١٩٤٠) ١٠٩ - ١١٠. وأعيد طبع القصيدة كاملة في الـ «بارتزان رفيو» ٧، ٢ (مايو/ يونيو ١٩٤٠) ١٨١ - ١٨٧.
- ٤٥٥ - مقدمة للموروث الانجليزي، كرستندام ١٠، ٣٨ (يونيو ١٩٤٠) ١٠١ - ١٠٨.

- ٤٥٦ - الإنسان والمجتمع، سبكتيتور ٥٨٤١ هـ (٧ يونيو ١٩٤٠) ٧٨٢ . مراجعة
لـ الإنسان والمجتمع فى عصر إعادة بناء» لكارل مانهايم.
- ٤٥٧ - شعر وب. ييتس، بربوز ١٢، ٤/٣ (يوليو/ديسمبر ١٩٤٠) ١١٥ - ١٢٧
«أولى محاضرات ييتس السنوية، أُلقيت على أصدقاء الأكاديمية الأيرلندية
فى مسرح الآبى، يونيو ١٩٤٠». أعيد طبعها فى «سذرن رفيو» ٧، ٣ (شتاء
١٩٤١) ٤٤٢ - ٤٥٤.
- ٤٥٨ - هوبوسيا، بربوز ١٢، ٤/٣ (يوليو/ديسمبر ١٩٤٠) ١٥٤ - ١٥٨ .
مراجعة لـ «هوبوسيا: أو الأسس الجنسية والاقتصادية لمجتمع جديد» تأليف
ج.د. أنوين، مع مقدمة لأولدس هكسلى.
- ٤٥٩ - كرستيان نيوزلتر، الأعداد ٤٢، ٤٣ (بدون الملحق) ٤٤ (١٤، ٢١، ٢٨
أغسطس ١٩٤٠). كتبت هذه الأعداد الثلاثة بقلم ت.س. إليوت باعتباره
المحرر الضيف.
- ٤٦٠ - الكاتب فنانا: مناقشة بين ت.س. إليوت ودرموند هوكنر، ليسنر ٢٤، ٦٢٠
(٢٨ نوفمبر ١٩٤٠) ٧٧٣ - ٧٧٤ .
- ٤٦١ - الموروث الانجليزى: حديث إلى مدرسة علم الاجتماع، كرسندام ٨، ٤٠
(ديسمبر ١٩٤٠) (٢٢٦) - ٢٣٧ .
- ٤٦٢ - تعليق (٢) نيو إنجليش ويكلى ١٨، ٧ (٥ ديسمبر ١٩٤٠) ٧٥ - ٧٦ .
- ٤٦٣ - آراء ومراجعات. الانتظار بباب الكنيسة، نيو إنجليش ويكلى ١٨، ٩ (١٩
ديسمبر ١٩٤٠) ٩٩.
- ٤٦٤ - مؤتمر ملفرن (رسالة) إلى المحرر، تايمز، لندن ٤٨، ٨٢٣ (١٤ يناير
١٩٤١) ٥. بتوقيع إليوت، هودجز، فدلر وبتاريخ ١٢ يناير.
- ٤٦٥ - ذا براى سالفيجز، نيو إنجليش ويكلى ١٨، ١٩ (٢٧ يناير ١٩٤١) (٢١٧ - ٢٢٠).
أعيد طبعها فى الـ «بارتزان رفيو» ٨، ٣ (مايو/يونيو ١٩٤١) ١٧٤ - ١٨٠ .
- ٤٦٦ - رسالة إلى السمكة، هورايزون ٣، ١٥ (مارس ١٩٤١) ١٧٣ - ١٧٥ .
بخصوص كلمة تأبين جيمز جويس فى «ذاتايمنز» لندن (١٤ يناير ١٩٤١) ص ٧.

- ٤٦٧ - نحو بريطانيا مسيحية، ليسنر ٢٥، ٦٣٩ (١٠ يناير ١٩٤١) ٥٢٤ - ٥٢٥.
- ٤٦٨ - فرجينيا ولف، هورايزون ٣، ١٧ (مايو ١٩٤١) ٣١٣ - ٣١٦.
- ٤٦٩ - سير هيو ولبول (رسالة إلى المحرر) تايمز، لندن ٤٨، ٩٤٥ (٦ يونيو ١٩٤١) ٧.
- ٤٧٠ - آراء ومراجعات: الوحي الأساس، نيو إنجليش ويكلي ١٩، ١٠ (٢٦ يونيو ١٩٤١) ١٠١ - ١٠٢.
- ٤٧١ - كرستيان نيوزلتر رقم ٩٧ (٣ سبتمبر ١٩٤١). كتبها ت.س. إليوت باعتباره المحرر الضيف.
- ٤٧٢ - الأدب اليوناني في التعليم (رسالة إلى المحرر) نيو إنجليش ويكلي ٢٠، ٦ (٢٧ نوفمبر ١٩٤١) ٥٢.
- ٤٧٣ - الباليه الروسى (رسالة) إلى المحرر، تايمز، لندن ٤٩، ١٠٥ (١٠ ديسمبر ١٩٤١) ٥.
- ٤٧٤ - الأدب اليوناني في التعليم (رسالة إلى المحرر) نيو إنجليش ويكلي ٢٠، ٨ (١١ ديسمبر ١٩٤١) ٧٢.
- ٤٧٥ - «نوقة مالفى» ليسنر ٢٦، ٦٧٥ (١٨ ديسمبر ١٩٤١) ٨٢٥ - ٨٢٦.
- ٤٧٦ - «صوت عصره»: ت.س. إليوت عن قصيدة «فى الذكرى» لتنتسون، ليسنر ٢٧، ٦٨٣ (١٢ فبراير ١٩٤٢) ٢١١ - ٢١٢.
- ٤٧٧ - رسالة إلى المحررين، بارتزان رفيو ٩، ٢ (مارس/ أبريل ١٩٤٢) ١١٥ - ١١٦. بخصوص محاضرة لفان ويك بروكس عن «الأدب الأولى وأدب الخاصة» بتاريخ لندن ٥ يناير ١٩٤٢.
- ٤٧٨ - فى مدح منظومات كبلنج، هاريز ١٨٥، ٢ (يوليو ١٩٤٢) (١٤٩) - ١٥٧. صورة مكثفة من مقدمته لـ «مختارات من نظم كبلنج» (١٩٤١).
- ٤٧٩ - كرستيان نيوزلتر، رقم ١٤١ (٨ يوليو ١٩٤٢) كتبها ت.س. إليوت باعتباره الضيف المحرر.

- ٤٨٠ - ت.س. إليوت عن الشعر في زمن الحرب، كومن سنس ١١، ١٠ (أكتوبر ١٩٤٢)، ٢٥١. حررها ت.س. إليوت من حديث إذاعي إلى جمهور سويدي.
- ٤٨١ - موسيقى الشعر، نيو إنجليش ويكلي ٢٦، ٢١ (١٥ أكتوبر ١٩٤٢) ٢١٣ - ٢١٧.
- ٤٨٢ - موسيقى الشعر، بارتيزان رفيو ٦، ٩ (نوفمبر/ ديسمبر ١٩٤٢) ٤٥٠ - ٤٦٥. إعادة طبع لـ «موسيقى الشعر» (١٩٤٢).
- ٤٨٣ - ملاحظات نحو تعريف للثقافة (١) نيو إنجليش ويكلي ٢٢، ١٤ (٢١ يناير ١٩٤٣) ١١٧ - ١١٨.
- ٤٨٤ - ملاحظات نحو تعريف للثقافة (٢) نيو إنجليش ويكلي ٢٢، ١٥ (٢٨ يناير ١٩٤٣) ١٢٩ - ١٣٠.
- ٤٨٥ - ملاحظات نحو تعريف للثقافة (٣) نيو إنجليش ويكلي ٢٢، ١٦ (٤ فبراير ١٩٤٣) ١٣٦ - ١٣٧.
- ٤٨٦ - ملاحظات نحو تعريف للثقافة (٤) نيو إنجليش ويكلي ٢٢، ١٧ (١١ فبراير ١٩٤٣) ١٤٥ - ١٤٦. أعيد طبع الأجزاء الأربعة كلها في «الحضارة» ١١ (١٩٤٤) ١٤٥ - ١٥٧ وفي الـ «بارتيزان رفيو» ١١، ٢ (ربيع ١٩٤٤) (١٤٥) - ١٥٧. نشرت بصورة منقحة تحت عنوان «قوى ثقافية في النظام الإنساني» في «مستقبل العالم المسيحي» (١٩٤٥) ثم بمزيد من التنقيح تحت عنوان «الفصل الأول - المعاني الثلاثة للثقافة» في «ملاحظات نحو تعريف الثقافة» (١٩٤٨).
- ٤٨٧ - «حلم داخل حلم»: ت.س. إليوت عن إدجار آلان بو، ليسنر ٩٢، ٧٣٧ (٢٥ فبراير ١٩٤٣) ٢٤٣ - ٢٤٤.
- ٤٨٨ - الكلاسيات ورجل الأدب، فصلية مدرسية جروتون ١٦، ٢ (مارس ١٩٤٣) (٤) - ١٣. إعادة طبع لـ «الكلاسيات ورجل الأدب» (١٩٤٢).
- ٤٨٩ - التعليم للثقافة (رسالة إلى المحرر) نيو إنجليش ويكلي ٢٢، ٢٠ (٤ مارس ١٩٤٣) ١٧٦.
- ٤٩٠ - كنيسة جنوب الهند (رسالة) إلى المحرر، تايمز، لندن ٤٩، ٤٩٣ (١٩ مارس ١٩٤٣) ٥.

- ٤٩١ - كنيسة جنوب الهند (رسالة) إلى المحرر، تايمز، لندن ٩٤، ٥٠٣ (٢٥ مارس ١٩٤٣) ٥.
- ٤٩٢ - ماسي جون دريدن، ليسنر ٢٩، ٧٤٥ (٢٢ أبريل ١٩٤٣) ٤٨٦ - ٤٨٧ .
- ٤٩٣ - التخطيط والدين، اللاهوت XLVI، ٢٧٥ (مايو ١٩٤٣) ١٠٢ - ١٠٦ .
مراجعة لـ «حكم الأمم» لمستر كرسستوفر دوسون و«تشخيص عصرنا»
للدكتور كارل مانهايم.
- ٤٩٤ - المدخل إلى جيمز جويس، ليسنر ٣٠، ٧٧٠ (١٤ أكتوبر ١٩٤٣) ٤٤٦ - ٤٤٧ .
- ٤٩٥ - وظيفة الشعر الاجتماعية، نورسمان ١، ٦ (نوفمبر ١٩٤٣) ٤٤٩ - ٤٥٧
«مقتطف من محاضرة أُلقيت في المعهد النرويجي البريطاني بلندن».
- ٤٩٦ - كتب عبر البحر (رسالة) إلى المحرر، تايمز، لندن ٩٤، ٦٩٨ (٩ نوفمبر ١٩٤٣) ٥.
- ٤٩٧ - (رسالة بالفرنسية إلى إيناس لوجران) اجيدال ٧، ٤/٣ (ديسمبر ١٩٤٣) ٢٧ .
- ٤٩٨ - المسئولية والسلطة، كرسيتان نيوزلتر ١٩٦ (١ ديسمبر ١٩٤٣) ملحق (١-٤).
- ٤٩٩ - ت.س. إليوت عن معاداة كبلنج للسامية (رسالة إلى المحرر) نيشان
CLVIII، ٣ (١٥ يناير ١٩٤٤) ٨٣ . بخصوص مراجعة لـ. ترلنج لـ
«مختارات من منظومات كبلنج».
- ٥٠٠ - الأرستقراطية (رسالة) إلى المحرر، تايمز، لندن ٤٩، ٨٣٢ (١٧ أبريل ١٩٤٤) ٥.
- ٥٠١ - كتب للعالم المحرر (رسالة) إلى المحرر، تايمز، لندن ٤٩، ٨٥٠ (٨ مايو ١٩٤٤) ٥.
- ٥٠٢ - مسئولية الأديب في الترميم الثقافي لأوربا، نورسمان ٢، ٤
(يوليو/أغسطس ١٩٤٤) ٢٤٣ - ٢٤٨ . أعيد طبعها تحت عنوان «الأديب

- ومستقبل أوروبا» فى «هورايزون» ١٠، ٦٠ (ديسمبر ١٩٤٤) (٣٨٢) - ٣٨٩ وفى الـ «سيوانى رفيو» LII، ٣ (صيف ١٩٤٥) (٣٣٣) - ٣٤٢ .
- ٥٠٣ - بريطانيا وأمريكا: تنمية التفاهم المتبادل، ملحق التايمز التربوى ١٥٤٠ (٤ نوفمبر ١٩٤٤) ٥٣٢ .
- ٥٠٤ - ما الشعر الأقل مرتبة؟ ولش رفيو ٣، ٤ (ديسمبر ١٩٤٤) (٢٥٦) - ٢٦٧ .
«نص حديث ألقى على جمعية رجال الكتب فى سوانزى وغرب ويلز بسوانزى فى ٢٦ سبتمبر ١٩٤٤». أعيد طبعه فى الـ «سيوانى رفيو» LII، ١ (يناير / مارس ١٩٤٦) ١ - ١٨ .
- ٥٠٥ - الـ «أربع رباعيات» (رسالة إلى المحرر) نيو إنجليش ويكلى ٢٦، ١٥ (٢٥ يناير ١٩٤٥) ١١٢ .
- ٥٠٦ - «ألمنة انجلترا» (رسالة إلى المحرر) نيو إنجليش ويكلى ٢٦، ٢١ (٨ مارس ١٩٤٥) ١٦٧ - ١٦٨ .
- ٥٠٧ - العمالة الكاملة ومسئولية المسيحيين، كرستيان نيوزلتر ٢٣٠ (٢١ مارس ١٩٤٥) ٧ - (١٢) . موقع باسم مستعار هو: متويكوس .
- ٥٠٨ - «ألمنة انجلترا» (رسالة إلى المحرر) نيو إنجليش ويكلى ٢٦، ٢٤ (٢٩ مارس ١٩٤٥) ١٩٢ .
- ٥٠٩ - التنوع الثقافى والوحدة الأوربية، رفيو ٤٥، ٢، ٢ (صيف ١٩٤٥) ٦١ - ٦٩ . «نص حديث ألقى . . فى المعهد التشيكوسلوفاكى فى ابريل ١٩٤٥» .
- ٥١٠ - مستر تشارلز وليمز، تايمز، لندن ٥٠، ١٤٤ (١٧ مايو ١٩٤٥) ٧ . كلمة تأيينية كتبها ت.س. إليوت بلا توقيع .
- ٥١١ - الوظيفة الاجتماعية للشعر، أدلفى ٢١، ٤ (يوليو / سبتمبر ١٩٤٥) ١٥٢ - ١٦١ . النص الأصيل لحديث ألقى على جمهور فى باريس فى مايو ١٩٤٥ ، وهو جزئيا تعديل لمقالة نشرت أصلا فى «نورسمان» ١، ٦ (نوفمبر ١٩٤٣) ٤٤٩ - ٤٥٧ (رقم ٤٩٥ أعلاه) .

- ٥١٢ - الطبقة والصفوة، نيو إنجليش ريفيو ١١، ٦ (أكتوبر ١٩٤٥) ٤٩٩ - ٥٠٩
نشر بشكل منقح كالفصل الثانى من «ملاحظات نحو تعريف الثقافة»
(١٩٤٨).
- ٥١٣ - ترحيلات جماعية (رسالة إلى المحرر) ، تايمز، لندن ٥٠، ٢٨٦ (٣٠ أكتوبر ١٩٤٥) ٥.
- ٥١٤ - معنى الثقافة (رسالة إلى المحرر) ملحق التايمز التربوى ٣٦، ١، ٥٩٣
(١٠ نوفمبر ١٩٤٥) ٥٣٥.
- ٥١٥ - جون مينارد كينيز، نيو إنجليش ويكلى ٢٩، ٥ (١٦ مايو ١٩٤٦) ٤٧ -
٤٨ . كتبت بمناسبة وفاة اللورد كينيز.
- ٥١٦ - تأملات عن وحدة الثقافة الأوربية (١) آدم ١٤، ١٥٨ (مايو ١٩٤٦) ١ - ٣.
- ٥١٧ - تأملات عن وحدة الثقافة الأوربية (٢) آدم ١٤، ١٥٩ / ١٦٠ (يونيو /
يوليو ١٩٤٦) ١ - ٣.
- ٥١٨ - تأملات عن وحدة الثقافة الأوربية (٣) آدم ١٤، ١٦١ (أغسطس ١٩٤٦)
٢٠ - ٢٢.
- ٥١٩ - إزرا باوند، شعر LXVIII، ١٦ سبتمبر ١٩٤٦، ٣٢٦ - ٣٣٨ . أعيد طبعها
فى «نيو إنجليش ويكلى» ٣٠، ٣، ٤ (٣١ أكتوبر، ٧ نوفمبر ١٩٤٦) ٢٧ -
٢٨، ٣٧ - ٣٩ .
- ٥٢٠ - «فردىو النزعة فى الشعر» (رسالة إلى المحرر) نيو إنجليش ويكلى ٣٠، ٥
(١٤ نوفمبر ١٩٤٦) ٥٢ . بتوقيع «عن فيبر آند فيبر ليمتد، ت.س. إليوت:
مدير».
- ٥٢١ - دلالة تشارلز وليمز، ليسنر ٣٦، ٩٣٦ (١٩ ديسمبر ١٩٤٦) ٨٩٤ - ٨٩٥ .
- ٥٢٢ - بروفروك وراسكولنكوف مرة أخرى: رسالة من ت.س. إليوت، بقلم جون
G. بوب، الأدب الأمريكى ١٨، ٤ (يناير ١٩٤٧) (٣١٩) - ٣٢١ . رسالة من
ت.س. إليوت إلى ج. C. بوب، ٨ مارس ١٩٤٦، ص (٣١٩) - ٣٢٠ .

- ٥٢٣ - «درس فالري» لسنر ٣٧، ٩٣٩ (٩ يناير ١٩٤٧) ٧٢. النص الانجليزي أعيد طبعه من «بول فالري الحى» (١٩٤٦). أعيد طبعه أيضا فى «مجلة الأدب الفصليّة» ٣، ٣ (ربيع ١٩٤٧) (٢١٢) - ٢١٤. سجل النص الانجليزي بصوت ت.س. إليوت واستخدمه جون هيوارد فى حديث لمحنة الإذاعة البريطانية، تحية لفالري فى ديسمبر ١٩٤٧.
- ٥٢٤ - «السادة الأساقفة» (رسالة إلى المحرر)، تايمز، لندن ٥٠، ٧٣٢ (١١ أبريل ١٩٤٧) ٥.
- ٥٢٥ - اليونسكو والفيلسوف (رسالة إلى المحرر)، تايمز، لندن ٥٠، ٨٧١ (٢٠ سبتمبر ١٩٤٧) ٥.
- ٥٢٦ - اليونسكو وأهدافها: تعريف الثقافة (رسالة إلى المحرر)، تايمز، لندن ٥٠، ٨٩٤ (١٧ أكتوبر ١٩٤٧) ٧.
- ٥٢٧ - سياسة اليونسكو (رسالة إلى المحرر)، ديلى ميل (لندن) طبعة قارية، باريس (١٢ نوفمبر ١٩٤٧).
- ٥٢٨ - عن ملتون (رسالة إلى المحرر)، سنداى تايمز، لندن (١٦ نوفمبر ١٩٤٧).
- ٥٢٩ - سياسة اليونسكو (رسالة إلى المحرر)، ديلى ميل، لندن، طبعة قارية، باريس (٢٦ ديسمبر ١٩٤٧).
- ٥٣٠ - «ثقافتنا»، نيو إنجليش ويكلي ٣٢، ٢١ (٤ مارس ١٩٤٨) ٢٠٣ - ٢٠٤. مراجعة لـ «ثقافتنا». محاضرات إنيوارد آلن ١٩٤٤.
- ٥٣١ - ملتون، سيوانى رفيو LVI، ٢ (أبريل/يونيو ١٩٤٨) (١٨٥) - ٢٠٨. إعادة طبع لـ «ملتون» (١٩٤٧).
- ٥٣٢ - مواطنون نالوا الجنسية (رسالة إلى المحرر)، تايمز، لندن ٦٥، ٥١ (٧ مايو ١٩٤٨) ٥.
- ٥٣٣ - «المجتمع الحر» لملتون مري، أدلفى ٢٤، ٤ (يوليو/سبتمبر ١٩٤٨) ٢٤٥ - ٢٤٧. مراجعة لـ «المجتمع الحر» لجون مدلتون مري.

- ٥٣٤ - رسالة شخصية من ت.س. إليوت، باب المسرح، مجلة فرقة ريبورتوار نيوتون أبوت ١ (أكتوبر ١٩٤٨) ٤ - ٥. بخصوص إخراج لـ «جريمة قتل في الكاتدرائية».
- ٥٣٥ - إلى ولتر دي لامير، عين النمر ٦ (ديسمبر ١٩٤٨) ١٦. أعيد طبعها عن «تحية إلى ولتر دي لا مير» (١٩٤٨).
- ٥٣٦ - مايكل روبرتس، نيو إنجليش ويكلي ٣٤، ١٤ (١٢ يناير ١٩٤٩) ١٦٤. أعيد طبعها في «ذا مارجون» (مجلة كلية القديس مرقس والقديس يوحنا، التي كان روبرتس عميدا لها) عند فترة الصيام (١٩٤٩).
- ٥٣٧ - الزعامة والآداب «نشرة ملتون» ١٢، ١ (فبراير ١٩٤٩) (٣) - ١٦. «حديث نصب الحرب التذكاري في أكاديمية ملتون، ٣ نوفمبر ١٩٤٨».
- ٥٣٨ - نقد لتقرير مؤتمر لامبث، جارديان (١ يوليو ١٩٤٩).
- ٥٣٩ - من بو إلى فالري، هندسون رفيو ٢، ٣ (خريف ١٩٤٩) (٣٢٧) - ٣٤٢. إعادة طبع لـ «من بو إلى فالري» (١٩٤٨).
- ٥٤٠ - مستر إزرا باوند (رسالة إلى المحرر) سكوتش رفيو (سبتمبر ١٩٤٩).
- ٥٤١ - ترجمة جديدة للكتاب المقدس (رسالة إلى المحرر) اللاهوت اللا، ٣٥١ (سبتمبر ١٩٤٩).
- ٥٤٢ - «حفل الكوكيتل» لايف ٢٧، ١٣ (٢٦ سبتمبر ١٩٤٩) ١٦، ١٨، ٢٠، ٢٢. تقرير عن الليلة الأولى للمسرحية في احتفال إنبره الدولي ورد فيه حوالى ٦٠ بيتا. وأخذت المقتطفات من نسخة مكتوبة على الآلة الكاتبة لأحد الممثلين وكانت أول جزء يظهر مطبوعا من أى جزء من المسرحية.
- ٥٤٣ - رسالة من ت.س. إليوت (وسام الاستحقاق) ناين ١، ١ (أكتوبر ١٩٤٩) ٦ - ٧. رسالة موجهة إلى رئيس التحرير بيتر رسل.
- ٥٤٤ - أهداف المسرحية الشعرية، آدم ١٧، ٢٠٠ (نوفمبر ١٩٤٩) ١٠ - ١٦. «جزء من محاضرة . . ألقيت أمام جمهور أودى في الشهر الماضى».

نشرت، بعد تنقيح كبير، تحت عنوان «الشعر والدراما» (١٩٥١) وهي تختلف تماما عن الحديث الذي يحمل نفس العنوان والذي ألقى على نقابة مسرح الشعراء، وصدرت مستقلة في لندن عام ١٩٤٩ .

٥٤٥ - تأملات عن «حفل الكوكيتيل» وركد رفيون.س. ٩ (نوفمبر ١٩٤٩) ١٩ - ٢١ : ربود ت.س. إليوت على أربعة عشر سؤالاً عن المسرحية.

٥٤٦ - ت.س. إليوت عن أهداف المسرحية الشعرية، نيويورك هيرالد تريبيون CIX، ٣٧، ٦٨١ (١٥ يناير ١٩٥٠) القسم ٥، ص ١، ٢. إعادة طبع، مع حذف ثانوى عند البداية والنهاية، لـ «أهداف المسرحية الشعرية» ١٩٤٩ .

٥٤٧ - الذهن الإنسانى يحمله ت.س. إليوت، نيويورك تايمز مجازين (٢٩ يناير ١٩٥٠) ١٤ . حوالى ١٤٥ بيتاً من أحاديث سير هنرى هاركورت - ريلي من «حفل الكوكيتيل».

٥٤٨ - صندوق الشكر. علاقته بالجامعة (رسالة إلى المحرر)، تايمز، لندن ٥١، ٦٦٢ (١١ أبريل ١٩٥٠) ٧.

٥٤٩ - طلبية من وراء البحار. مدى صندوق السيد العمدة (رسالة إلى المحرر)، تايمز، لندن ٥١، ٦٦٧ (١٧ أبريل ١٩٥٠) ٥.

٥٥٠ - من ت.س. إليوت إلى إزرا باوند، هندسون رفيو ٣، ١ (ربيع ١٩٥٠) ٥٥ - ٥٦ . رسالة مؤرخة (يناير ؟) ١٩٢٢، بخصوص «الأرض الخراب». أعيد طبعها فى «ناين» ٤ (صيف ١٩٥٠) ١٧٨ - ١٧٩ .

٥٥١ - رسالة من ت.س. إليوت، شعر LXXVI، ٢ (مايو ١٩٥٠) ٨٨.

٥٥٢ - حديث عن دانتي، الأنباء الإيطالية ٢ (يوليو ١٩٥٠) ١٢ - ١٨ . محاضرة عنوانها «ما الذى يعنيه دانتي بالنسبة لى» ألقى فى المعهد الإيطالى بلندن فى ٤ يوليو ١٩٥٠ . أعيد طبعها فى «ذى أدلفى» ٢٧، ٢ (الربع الأول ١٩٥١) ١٠٦ - ١١٤ .

٥٥٣ - رسالة من ت.س. إليوت (وسام الاستحقاق) كاتاكوم، ن.س.، ١، ١ (صيف ١٩٥٠) ٥.

٥٥٤ - عن المؤسسات الثقافية (رسالة إلى المحرر)، تايمز، لندن (١١ يوليو ١٩٥٠). ٥.

٥٥٥ - (رسالة إلى جان بولان) كراسات الثريا ١٠ (صيف/ خريف ١٩٥٠) ٢٧ - ٢٩ . تحية إلى سان جون برس بتاريخ ٧ ديسمبر ١٩٤٩ . والترجمة الفرنسية بقلم دومنيك أورى معنونة «ورقة وحيدة» ومطبوعة فوق النص الإنجليزى.

٥٥٦ - شعراء ت.س. إليوت. مناقشة فى إذاعة NBC. مائدة جامعة شيكاغو المستديرة ٦٥٩ (١٢ نوفمبر ١٩٥٠) ١ - ١٦ . قراءة بصوت ت.س. إليوت لقصائده مع تعليق.

٥٥٧ - أهداف التربية والتعليم (١) هل يمكن تعريف «التربية والتعليم؟» ميجار ١، ٢ (ديسمبر ١٩٥٠) (٣) - ١٦ . هذه، بالاشتراك مع أرقام ٥٦١، ٥٦٢ و٥٦٤ أدناه، تكون نص خمس محاضرات أقيمت بجامعة شيكاغو فى نوفمبر ١٩٥٠، واستخلصت بضع صور من كل منها من المجلة.

٥٥٨ - عادة التليفزيون (رسالة) إلى المحرر، تايمز، لندن (٢٠ ديسمبر ١٩٥٠) ٧. ٥٥٩ - حاشية ١٩٥٠ (لـ «الإقليميات الثلاثة») مقالات فى النقد ١، ١ (يناير ١٩٥١) ٤١ . والمقالة نفسها أعيد طبعها من «تايمز» ٢ (١٩٢٢).

٥٦٠ - الشعر والدراما، شهرية الأطلنطى CLXXXVII، ٢ (فبراير ١٩٥١) ٣٠ - ٣٧ . أولى محاضرات تيودور سبنسر التذكارية أقيمت بهارفرد فى ٢١ نوفمبر ١٩٥٠ .

٥٦١ - أهداف التربية والتعليم (٢) تداخل الأهداف، ميجار ٢، ٢ (ربيع ١٩٥١) (١٩١) - ٢٠٣ .

٥٦٢ - أهداف التربية والتعليم (٣) الصراع بين الأهداف، ميجار ٢، ٢ (صيف ١٩٥١) (٢٨٥) - ٢٩٧ .

٥٦٣ - «ملاحظات على الطريق» لنورمان نيكولاسن (رسالة إلى المحرر) تايم أند تايد، ٣٢، ٣١ (٤ أغسطس ١٩٥١) ٧٤٦ .

٥٦٤ - أهداف التربية والتعليم (٤) قضية الدين، ميجار ٢، ٤ (خريف ١٩٥١)
(٣٦٢) - ٣٧٥ .

٥٦٥ - قيمة واستخدام الكاتدرائيات في إنجلترا اليوم، التقرير السنوى لأصدقاء
كاتدرائية تشتشستر (١٩٥٠ - ١٩٥١) ١٧ - ٢٧ . حديث ألقى في
كاتدرائية تشتشستر في ١٦ يونيو ١٩٥١ .

٥٦٦ - فرجيل والعالم المسيحى، ليسنر XLVI، ١١٧٦ (١٤ سبتمبر ١٩٥١) ٤١١
- ٤١٢، ٤٢٣ - ٤٢٤ . نص الحديث الإذاعى من محطة الإذاعة البريطانية
في ٩ سبتمبر ١٩٥١ .

٥٦٧ - أولئك الذين يحتاجون إلى الخصوصية ، أولئك الذين يحتاجون إلى
الصحة، سيسل هاويز (مدمجة) التقرير الثالث والعشرون (١٩٥٠ -
١٩٥١) ١٥ - ١٧ . تقرير، مع بعض اختصارات، من مذكرات مكتوبة
بالاختزال، لحديث لمساعدة بيت سيسل للسيدات المسنات، ألقى في اجتماع
عام في مسرح جلالتة بلندن في ٥ يونيو ١٩٥١ .

٥٦٨ - تحية العالم إلى برنارد شو (رسالة إلى المحرر) تايم آند تايد ٣٢، ٥٠
(١٥ ديسمبر ١٩٥١) ١٢٣١ - ١٢٣٢ .

جدول تاريخى يبين أعمال إليوت الرئيسية نقدًا وشعرًا

(عن كتاب ت.س. إليوت وفكرة التقاليد، لشون لوسى، الناشر: كوين آند وست،
لندن ١٩٦٠)

عام ١٩١٥

الشعر

بروفروك

صورة سيدة

البوسطن إيفنتج ترانسكريب

العمة هيلين

ابنة العم نانسى

هيسترى

عام ١٩١٦

الشعر

المحادثة اللبقة

الفتاة التى تبكى

مستر أبوليناكس

صباح عند النافذة

عام ١٩١٧

الشعر

بروفروك وملاحظات أخرى (ويحوى من القصائد الجديدة):

١ - مقدمات

٢ - رابسونيا فى ليلة عاصفة

المدير

خليط غير نقى من كل شىء Mélange Adultère de Tout

شهر العسل Lune de Miel

فرس النهر

النقد

تأملات فى الشعر الحر

عام ١٩١٨

الشعر

سوينى بين العنادل

همسات الخلود

صلاة المستر إليوت فى صباح الأحد

فى المطعم

عام ١٩١٩

الشعر

بيضة الطهو

قصائد (وليس فيها قصائد جديدة)
بربانك بنسخة من دليل بديكر: بليشتين بسيجار
سوينى منتصباً

النقد

«فيما إذا كان روستان يملك شيئاً»
(الصورة الأولى لمقالة «البلاغة والمسرحية الشعرية»)
الموروث والموهبة الفردية
بن جونسون
هاملت ومشاكله (وقد أعيد طبعها تحت عنوان «هاملت»)

عام ١٩٢٠

الشعر

الآن أضرع إليك Ara vos prec (ويحوى من القصائد الجديدة)
جيرونتيون

النقد

سوينبرن شاعراً (وقد أعيد طبعها تحت عنوان «سوينبرن»)
يوريبيديز وجلبرت مري (وقد أعيد طبعها تحت عنوان «يوريبيديز والأستاذ مري»)
فيليب ماسينجر

الناقد المثالي

إمكانية المسرحية الشعرية
الغاية المقننة (ويحوى من المقالات الجديدة):

١ - نقاد معييون

٢ - ملاحظات عن شعر كرستوفر مارلو المرسل

٣ - بليك

٤ - دانتي (وهي غير مقالته الطويلة عنه)

عام ١٩٢١

النقد

أندرو مارفل

جون دريدن

الشعراء الميتافيزيقيون

عام ١٩٢٢

الشعر

الأرض الخراب

عام ١٩٢٣

النقد

وظيفة المجلة الأدبية

وظيفة النقد

يوليسيز: النظام والأسطورة

ماري لويد

عام ١٩٢٤

الشعر

«الرجال الجوف»، القسم الأول

النقد

أربعة كتاب مسرحيين إليزابيثيين
آية توكير لجون درين (وهو لا يحوى شيئاً جديداً)

عام ١٩٢٥

الشعر

الرجال الجوف، القسمان الثانى والرابع
العين التى رأيتها أخيراً فى غمرة الدموع
قصائد ١٩٠٩ - ١٩٢٥ (وتحوى من القصائد الجديدة)
بقية «الرجال الجوف»

عام ١٩٢٦

الشعر

شذرة من فاتحة (جزء من «سوينى فى نزاله»)

النقد

لانسلاوت أندروز
سير جون دافيز

عام ١٩٢٧

الشعر

شذرة من نزال (جزء من «سوينى فى نزاله»)
رحلة المجوس
أربعاء الرماد، القسم الثانى

النقد

شكسبير ورواقية سنیکا
سنیکا فی ترجماته الإلیزابیثیة
بودلیر فی عصرنا
نیکولو ماکیافیلی
توماس میدلتون
جون برامهول
ویلی کولنز و دیکنز
فرانسیس هربرت برادلی

عام ۱۹۲۸

الشعر

أربعاء الرماد، القسم الأول
أغنية لسمعان

النقد

کلمة عن ریتشارد کراشو
محاورة عن المسرحية الشعرية (أعيد طبعها تحت عنوان «محاورة عن
الشعر الدرامي»)
المذهب الإنساني عند إرفنج باييت
مقدمة لديوان إزرا باوند: قصائد مختارة
إلى لاتسلوت أنتروز (وهو لا يحوى شيئاً جديداً)

عام ١٩٢٩

الشعر

أربعاء الرماد، القسم الثالث

الروح الصغيرة

النقد

إعادة النظر فى المذهب الإنسانى

دانتى

عام ١٩٣٠

الشعر

أربعاء الرماد (ويحوى من القصائد الجديدة): الأقسام ٤، ٥، ٦

مارينا

النقد

أحاديث لمحطة الإذاعة البريطانية عن شعراء القرن السادس عشر

بودلير

أرنولد وياتر

قصيدتا جونسون «لنن» و«غور الأمانى الإنسانية»

عام ١٩٣١

الشعر

مسيرة النصر

صعوبات سياسى

النقد

سيريل تورنير

أفكار بعد لامبيث

جون دريدن: الشاعر والكاتب المسرحي والناقد (وقد نشر لأول مرة في شكل أحاديث ومقالات)

توماس هيوود

أفكار باسكال

تشارلز ويلي

عام ١٩٣٢

الشعر

سويني في نزاله

النقد

جون فورد

مقالات مختارة (الطبعة الأولى، وهي لا تحوى شيئاً جديداً)

التعليم والكلاسيات

عام ١٩٣٣

الشعر

تمارين الأصابع الخمسة

النقد

الكاثوليكية والنظام الدولي

جدوى الشعر وجدوى النقد

عام ١٩٣٤

الشعر

كلمات للموسيقى: نيوهامشير، فرجينيا

الصخرة

النقد

وراء آلهة غريبة

جون مارستون

مقالات إليزابيثية (وهو لا يحوى شيئاً جديداً)

عام ١٩٣٥

الشعر

جريمة قتل فى الكاتدرائية

كيب آن

أسك

رانوك قرب جلنكو

كلمات لرجل عجوز

النقد

الدين والأدب

عام ١٩٣٦

الشعر

مجموعة القصائد (١٩٠٩ - ١٩٣٥) (وتحوى من القصائد الجيدة): بيرنت نورتن

النقد

مقالات قديمة وحديثة (وتحوى من المقالات الجديدة):

فى الذكرى

ميلتون (١)

عام ١٩٣٧

النقد

بيرون

عام ١٩٣٩

الشعر

اجتماع شمل الأسرة

كتاب بوسوم العجوز عن القطط العملية

النقد

فكرة مجتمع مسيحي

عام ١٩٤٠

الشعر

إيست كوكر

النقد

شعر وب. بيتس

عام ١٩٤١

الشعر

ذا دراي سالفيجز

النقد

مقالة تمهيدية لديوان مختارات من اشعار كبلنج

عام ١٩٤٢

الشعر

ليتل جيدنج

النقد

موسيقى الشعر

الكلاسيات ورجل الادب

عام ١٩٤٣

الشعر

أربع رباعيات

عام ١٩٤٤

النقد

جونسون ناقدًا وشاعرًا

ما الشعر الأقل مرتبة؟

ما الأثر الكلاسي؟

عام ١٩٤٥

النقد

الوظيفة الاجتماعية للشعر

عام ١٩٤٧

النقد

ميلتون (٢)

عام ١٩٤٨

النقد

من بو إلى فاليري

عام ١٩٤٩

النقد

ملاحظات نحو تعريف الثقافة

عام ١٩٥٠

الشعر

حفلة الكوكيتيل

عام ١٩٥١

النقد

الشعر والدراما

فرجيل والعالم المسيحي

عام ١٩٥٣

النقد

أصوات الشعر الثلاثة

عام ١٩٥٤

الشعر

الموظف الموثوق به

عام ١٩٥٥

النقد

جوته حكيمًا

عام ١٩٥٦

النقد

حدود النقد

عام ١٩٥٧

النقد

في الشعر والشعراء (وهو لا يحوى شيئًا جديدًا)

عام ١٩٥٨

الشعر

رجل الدولة العجوز

ببليوجرافيا

من أجل التفاصيل الكاملة انظر ببليوجرافيا فيبر التي وضعها د. جالوب. وما لم ينص على غير ذلك فإن جميع الكتب في هذه القائمة نشرت بواسطة فيبر أند فيبر (فيبر أند جوير حتى ١٩٢٩)

١ - أعمال إيلوت:

«تأملات في الشعر الحر»، نيو ستيتسمان، ٣ مارس ١٩١٧

نثر مختار. بنجوين ١٩٥٢

الغابة المقدسة، مقالات عن الشعر والنقد ١٩٢٠، ميثيون: الطبعة الثانية ١٩٤٥

«يوليسيز، النظام والأسطورة»، نيال، نوفمبر ١٩٢٣

إلى لانسلوت أندروز: مقالات عن الأسلوب والنظام ١٩٢٨

مقدمة لـ قصائد مختارة لإزرا باوند ١٩٢٨، طبعة جديدة ١٩٤٨

مقالات مختارة ١٩١٧ - ١٩٣٢، الطبعة الثالثة (مزيدة) ١٩٥١

«لندن» و«غروب الأمانى الإنسانية» لجونسون، ١٩٢٠ في «مقالات نقدية انجليزية»: القرن العشرون - كلاسيات أوكسفورد العالمية

جون دريدن: الشاعر والكاتب المسرحي والناقد، نيويورك، تيرنس أند إلزا هوليداني ١٩٣٢

جوى الشعر وجوى النقد ١٩٣٣

وراء آلهة غريبة ١٩٣٤

مقالات إليزابيثية ١٩٣٤، أعيد طبعها في الطبعة الثالثة من مقالات مختارة

جريمة قتل في الكاتدرائية ١٩٣٥، الطبعة الثالثة ١٩٥٠

مقالات قديمة وحديثة ١٩٣٦

مجموعة القصائد ١٩٠٩ - ١٩٣٥، ١٩٣٦، الطبعة الرابعة عشرة ١٩٥١

- «كلمة عن شعر جون ميلتون» ١٩٣٦ . مقالات ودراسات الرابطة الانجليزية،
المجلد ١١، أوكسفورد، مطبعة كلارندون ١٩٣٦
- اجتماع شمل الأسرة ١٩٣٩، الطبعة السادسة ١٩٥٠
- كتاب بوسوم العجوز عن القوط العملية ١٩٣٩: الطبعة العاشرة ١٩٥٠
- فكرة مجتمع مسيحي ١٩٣٩
- مقدمة لـ مختارات من أشعار كبلنج ١٩٤١: الطبعة السادسة ١٩٤٨
- موسيقى الشعر ١٩٤٢، منشورات جامعة جلاسجو، رقم ٥٧
- الكلاسيكيات ورجل الألب، خطبة الرئاسة في الجمعية الكلاسيكية وفي نشر
مختار، بنجوين
- أربع رباعيات ١٩٤٣: الطبعة الثامنة ١٩٥٠
- ما الأثر الكلاسي ١٩٤٥، الطبعة الرابعة ١٩٥٠
- ميلتون، ١٩٤٧ . من منشورات الأكاديمية البريطانية، مجلد ٣٣ مطبعة جامعة
أوكسفورد ١٩٥١
- ملاحظات نحو تعريف الثقافة ١٩٤٨
- «ما الذي يعنيه دانتى بالنسبة لي» ١٩٥٠ . كما أعيد طبع جزء منها في نشر
مختار، بنجوين
- حفل الكوكيتيل ١٩٥٠
- الشعر والدراما، ١٩٥١
- أصوات الشعر الثلاثة ١٩٥٢ . نشرت لرابطة الكتاب القومي بواسطة مطبعة
جامعة كامبردج
- الموظف الموثوق به، ١٩٥٤
- في الشعر والشعراء، ١٩٥٧
- رجل الدولة العجوز، ١٩٥٩

٢ - نقد لأعمال إليوت:

- درو (إليزابيث) ت.س. إليوت. تصميم شعره. آير أند سبوتيسوود ١٩٥٠
- جالوب (نونالد): ت.س. إليوت: بييلوجرافيا، فيبر ١٩٥٢
- جاردنر (هيلين): فن ت.س. إليوت، مطبعة كرسيت ١٩٤٩
- ماثيسين (ف.و.) ما حلقه ت.س. إليوت، مطبعة جامعة أكسفورد ١٩٣٧
- ماكسويل (د.إ.س.) شعر ت.س. إليوت، راوتلج أند كيغان بول ١٩٥٢
- راجان (ب) (محررا): ت.س. إليوت. دراسة لكتابات بعدة أقلام، البؤرة الثالثة، دنيس نوبسون ١٩٤٧
- رن (ل) ت.س. إليوت ولغة الشعر، أعيد طبعة من الفكر، دورية جامعة فورد هام. مجلد ٣٢، رقم ١٢٥، صيف ١٩٥٧

فهرس محتويات بعض أعداد مجلة "ذا كرايتريون" (المعيار)

ذا منثلى كرايتريون

السنة ٥

يناير ١٩٢٧ - يونيو ١٩٢٧

الناشر

فيير آند جوير ليتمد

لندن

كشاف

ذا نيو كرايتريون

مجلة فصلية

يناير ١٩٢٧

السنة ٥ - العدد ١

تعليق

الشعر والدين: جاك ماريتان

الدارسون الثلاثة: أوزيرت بيردت

نقد كولردج: ه. ب. كولتر

الشعراء الانجليز والمراجعون الفرنسيون: همبرت ولف

شذرة من نزال: ت. س. إليوت

ريولف بوتشارت: جورج كافرى

موسيقى: ج. ب. ترند

سجل مدريد: أنطونيو ماريشالار

مراسلات
كتب ربيع سنوية
مراجعات قصيرة
مجلات أجنبية
نوريات أمريكية
نوريات فرنسية
نوريات ألمانية
نوريات دانمركية
نوريات ألمانية - سويسرية
نوريات روسية

ذا منثلى كرايتريون

مجلة أدبية

السنة ٥ - العدد ٢ مايو ١٩٢٧

تعليق

لغز أول كوارتو من مسرحية هملت: و.ج. لورنس

اثنان من الصليب الأحمر: أنا ليناه الجستروم

الشعر والدين: جاك ماريتان

ثلاث قصائد: هارولد مونرو

السجل الموسيقى: ج.ب. ترند

السجل الألماني: ماكس ريتشنر

كتب حديثة

تعريفات أقصر

مجلات أجنبية

نوريات روسية

ذا منشلى كرايتريون

مجلة أدبية

يونيو ١٩٢٧

السنة ٥ - العدد ٣

تعليق

البرج: وليم بتلر بيتس

نحو مركب: جون مدلتون مري

هيلينا: كارل تشابك

السجل الإيطالي: ج.ب. أنجيوليتي

السجل الدرامي: ف.س. فلنت

كتب حديثة

تعريفات أقصر

مجلات أجنبية

نوريات أمريكية

ذا منشلى كرايتريون

مجلة أدبية

يوليو ١٩٢٧

السنة ٦ - العدد ١

تعليق

قيم العقيدة الكامنة وراء الفن «الذاتي»: وندام لويس

نهاية الأرض: أرشيبولد ماكليش

تشوسر والكتاب الإيطاليون العظماء في القرن الثالث عشر: ماريو براتس

الغارة: هريوت ريد

السجل الفني: روجر مينكز

السجل الهولندي: أ. بن بولارد

كتب حديثة

تعريفات أقصر

مراجعات أجنبية

نوريات ألمانية

نوريات إيطالية

ذا منتلى كرايتريون

مجلة أدبية

أغسطس ١٩٢٧

السنة ٦ - العدد ٢

تعليق

مسائل الفن المعاصرة: فلهم فورنجر

خان الجبل: ليام أوفلايرتي

عبر المحيط: جون جولد فلتشر

تشوسر والكتاب الإيطاليون العظماء في القرن الثالث عشر: ماريو براتس

مراسلات

كتب حديثة

تعريفات أقصر

الدوريات الأجنبية

دوريات روسية

ذا منثلى كرايتريون

مجلة أدبية

سبتمبر ١٩٢٧

السنة ٦ - العدد ٢

تعليق

كلمة عن سير جيمز فريزر: فردريك ماننغ

شارع لوكاست: فرانسيس جريج

المركب التوماوى والذكاء: الموقر م. C دارسى

بخصوص الحدس: شارل مورون - ترجمة ت. س. إليوت

قصيدتان: ستيلابيسون

تشوسر والكتاب الإيطاليون العظماء فى القرن الثالث عشر: ماريو براتس

سجل الموسيقى: ج. ب. ترند

المسرح الفرنسى المعاصر: والتر هانكس شو

مراسلات

كتب حديثة

تعريفات أقصر

مجلات أجنبية

دوريات دانمركية

ذا منثلى كرايتريون

مجلة أدبية

أكتوبر ١٩٢٧

السنة ٦ - العدد ٤

تعليق

تشيكوف والانجليز: د.س. ميرسكى

توسكانيا المزدهرة: د.ه. لورنس

يوحنا الرب: حامل الماء: ماريا كرستنا تشمبرز

كلمة عن الذكاء والحدس: رامون فرنانديز - ترجمة ت.س. إليوت

مركب المستر مري: ت.س. إليوت

سجل مدريد: أنطونيو ماريشالار

مراسلات

كتب حديثة

تعريفات أقصر

مجلات أجنبية

دوريات فرنسية

ذا منثلى كرايتريون

مجلة أدبية

نوفمبر ١٩٢٧

السنة ٦ - العدد ٥

تعليق

استنقاذ العقل: إرنست روبرت كيرتيوس

النفق: هارت كرين

توسكانيا المزدهرة: د.هـ. لورنس

نحو البساطة: ت. ستيرج مور

التحيز في التاريخ: فاسو ديوب. ميتا

شمالي: ج.ب. أنجيوليتي

السجل الفني: روجر هينكس

كتب حديثة

تعريفات أقصر

مجلات أجنبية

نوريات ألمانية

ذا منتلى كرايتريون

مجلة أدبية

ديسمبر ١٩٢٧

السنة ٦ - العدد ٦

تعليق

يوميات فلورنسية: أرنولد بنيت

رديارد كبلنج: بونامي نوپريه

توسكانيا المزدهرة: د.هـ. لورنس

من «الذهن المتغير»: كونراد إيكن

عن الذكاء: جون مدلتن مري

السجل الألماني: ماكس راخنر

مراسلات

كتب حديثة
تعريفات أقصر
مجلات أجنبية
نوريات أمريكية

ذا منثلى كرايتريون

السنة ٧ - العدد ١ يناير ١٩٢٨

تعليق

مقدمة لمقالة عن النقد: شارل موراس - ترجمة ت.س. إليوت

يوميات فلورنسية: أرنولد بنيت

تحية: ت.س. إليوت

برنز وجنسه: ج.م. روبرتسن

السجل الإيطالي: ج.ب. أنجيولتي

السجل الدرامي: ف.س. فلنت

كتب حديثة

تعريفات أقصر

مجلات أجنبية: نوريات روسية

ذا منثلى كرايتريون

السنة ٧ - العدد ٢ فبراير ١٩٢٨

تعليق

مستقبل الإنسان: ماكس شيلر

خانات القرية: هنرى وليمسون

من «أناباس» سان جون برس - ترجمة ت.س. إليوت

يوميات فلورنسية: أرنولد بنيت

بيرنز وجنسه: ج.م. روبرتسن

السجل الأمريكي: جلبرت سلدز

كتب حديثة

تعريفات أقصر

مجلات أجنبية: نوريات إيطالية

ذا منتلى كرايتريون

السنة ٧ - العدد ٣ مارس ١٩٢٨

تعليق

«العمل الفرنسي» ومستر موراس ومستر وارد: ت.س. إليوت

ملاحظات عن قراءة لجول لافورج: بيتر كوينل

واحد من المصنفين المستأجرين: قصة غير محتملة: كارلو ليناتي

السجل الموسيقي: الصوت والجنس: ج.ب. توند

السجل الهولندي: ا. بن بولارد

مراسلات

كتب حديثة

تعريفات أقصر

ذا كرايتريون

السنة ٨ - العدد ٤ يونيو ١٩٢٨

تعليق

جون ملتن: هـ. ج. C جريسسن
مغامرة حقيقية فى الفجر: هارولد مونرو
قصيدتان: ك. ب. كافافى
عناوين مزوجة فى الدراما الانجليزية الباكورة: و.ج. لورنس
السفراء: أورلو وليمز
موال مثالى: و.ج. تيرنر
الأسلوب وحدود الكلام: شون أوفاولين
سيمون بوليفار محرراً: جون كورنوس
الزوج: جورج مانتج - ساندروز
السجل الفنى: كلود وبوسان: روجر هينكز
السجل الموسيقى: كتب عن الموسيقى: ج.ب. ترند
سجل مدريد: أنطونيو ماريشالار
كتب ربع السنة
الحضارة: كلايف بل - ت.س. إليوت
تعريفات أقصر
مجلات أجنبية: نوريات روسية

ذا كرايتريون

السنة ٨ - العدد ٣١ ديسمبر ١٩٢٨

تعليق

«دليل المرأة الذكية» لبرنارد شو: بعض آراء

(١) هارولد ج. لاسكى

(٢) الموقر م. C. دارسى (من جمعية يسوع)

(٣) أ.ل. راوس

(٤) كينيث بيكنورن

الطفل: هـ. أ. بيتس

العنصر المأسوي في كوميديا دانتى: ف. مسيشران

بريام: ددلى فيتس

جون ملتن: هـ. ج. جريس

فوستيل دي كولانج: بيير جاكسون - ترجمة ت.س. إليوت

المذهب الإنساني والمطلق: هريبرت ريد

ثلاث قصائد: ولتر لونفلس

أدب الفاشية: ت.س. إليوت

السجل الفني: روجر هينكز

السجل الألماني: ماكس رايتشتر

السجل الموسيقي: ج.ب. ترند

كتب ربيع السنة

مستقبل وهم: ت.س. إليوت

مجالات أجنبية: نوريات إيطالية

نوريات فرنسية

ذا كرايتريون

أبريل ١٩٢٩

السنة ٨ - العدد ٢٣

تعليق

هل المذهب الإنساني ديانة: ج.ك. تشسترتن

الأم والابنة: د.هـ. لورنس

قصائد: لويس زكوفسكى

أدب الشيوعية: نشأته ونظريته: ا.ل. راوس

أوليفر جولد سميث: رتشارد تشيرش

الفاشية: ج.س. بارنز

التصوف أو محامى الشيطان

السجل الموسيقى: فايا والباليه: ج.ب. ترند

السجل الفنى: الهولندى - روجر هينكز

السجل الإيطالى: ج.ب. أنجيليتى

مراسلات

كتب ربع السنة

قصص شرلوك هولمز الكاملة: ت.س. إليوت

تعريفات أقصر

مجلات أجنبية: دوريات ألمانية

دوريات ألمانية - سويسرية

ذا كرايتريون

يولية ١٩٢٩

السنة ٨ - العدد ٢٢

تعليق

استاطيقية ميخائيل أنجلو: روبرت إزموند سنكور

قصة أخى: هانز سيمسن

كنيسة مطلقة وكنيسة متسلطة: بول إلمر مور

تقطيع أبيات شكسبير: ج.م. روبرتسن
قراصنة «هملت»: و.ج. لورنس
كلمة عن السيرة التاريخية ومستتر ستريشني: تشارلز سميث
مغالطة المذهب الإنساني: آلن تيت
مستر بارنز ومستر راوز: ت.س. إليوت
السجل الموسيقي: ج.ب. ترند
السجل الفني: روجر هينكز
كتب ربيع السنة
تعريفات أقصر
مجلات أجنبية: نورتات روسية

ذا كرايتريون

مجلة أدبية

السنة ٩ - العدد ٤٣ أكتوبر ١٩٢٩

تعليق

التهكم: همبرت ولف

المذهب الإنساني والدين: نورمان فورستر

الذهب: ت.ف. بوير

المثال أجوستينو دي بوتشينو: إدريان ستوكس

أقرب إلى الله: فالنتين بويريه

الفاشية: رد - ج.س. بارنز

الماركسية: رد - أ.ل. راوز

الحصن: جون لويل دوناغى
السجل الموسيقى: ج.ب. ترند
السجل الفنى: روجز هينكز
السجل الهولندى: ا. بن بولارد
مراسلات
كتب ربيع السنة
تعريفات أقصر
مجلات أجنبية: دوريات إيطالية

ذا كرايتريون

السنة ٩ - العدد ٣٥ يناير ١٩٣٠

تعليق

قائد المائة: مونتجمرى بلجيون

هوراس: إزرا باوند

نظرية إنسانية المذهب فى القيمة: رامون فرنانديز

عبادة شكسبير: ج.م. روبرتسن

مدفوع من كلا الجانبين: أحجية: و.ه. أولسن

تراهيرن وعقيدة الغبطة: ت.و. بتشكروفت

السجل الموسيقى: ج.ب. ترند

السجل الفنى: روجز هينكز

كتب ربيع السنة

بودلير والرمزيون: ت.س. إليوت

تعريفات أقصر

مجلات أجنبية: دوريات أمريكية

دوريات ألمانية

دوريات سويسرية

ذا كرايتريون

السنة ٩ - العدد ٦٣ أبريل ١٩٣٠

تعليق

نهاية عصر: كرستوفر نوسون

كتب الحرب: ه. م. توملنسن

المسرح الإليزابيثي الخاص: و. ج. لورنس

الرحلة: ولتر دي لامير

نظرية الشيوعية وممارستها: أ. ل. راوز

إبشتاين ويلجيون والمعنى: إزرا باوند

اشيجار: بونامي دويريه

الرسم وجيو رجيوني وباريارو: إدريان ستوكس

السجل الفني: روجز هينكز

مراسلات

كتب ربيع السنة

تعريفات أقصر

مجلات أجنبية: دوريات روسية

ذا كرايتريون

السنة ٩ - العدد ٣٧ يوليو ١٩٣٠

تعليق

الأسلوب أو الجمال فى الأدب: ت. ستيرج مور

شذرة من الفدرلان: دون لويس دى جونجورا اى ارجوتى

علم النفس والعقل: أوين بارفيلد

جى دى موباسان: روبرت سنكور

العبادة والشكية فى الدراسات الشكسبيرية: ج. دوفر ولسن

حياد المذهب الطبيعى: ح. مدلتن مرى

المأساة والتاريخ: ف. ماسيتشران

ليو: جوزيف جوربون ماكليود

دارس من باليول: ميريل كنت

أنشودة رعوية: أورلو وليمز

السجل الألمانى: ماكس رايشنر

كتب ربع السنة

تعريفات أقصر

ذا كرايتريون

السنة ١٠

أكتوبر ١٩٣٠ - يوليو ١٩٣١

الناشر

فيبر آند فيبر ليمتد

لندن W.C.1.

ذا كرايتريون

مجلة أدبية

السنة ١٠ - العدد ٣٨ أكتوبر ١٩٣٠

تعليق

التواء د. هـ. لورنس: جون هيوود توماس

عن قراءة اينشتاين: شارل مورون (ترجمة ت. س. إليوت)

أربع قصائد: ستفن سبندر

عن الغرور: ريدولف كاسنر

شارلوت إزموند: هـ. أ. بيتس

عن فكرة النظام وفكرة الله: دراسة لنسق ميتافيزيقي: جوليان بندا

كرستينا روزتي: جيفري د. روزتي

ما النقد: مونتجمري بلجيون

السجل الموسيقي: ج. ب. ترند

مراسلات

كتب ربع السنة

المجلات الأجنبية: نوريات أمريكية

نوريات إسبانية

نوريات إيطالية

ذا كرايتريون

السنة ١٠ - العدد ٣٩ يناير ١٩٣١

غابة ضائعة: هـ. م. توملنسن

تصور ج.ف. كلارك للتاريخ: أ.ل. راوس

الدين والعقل العلمى: جوزيف نيدام

دياكروا: جون جولد فلتشر

ثم جاء مالرب: آلان م. بواس

تعليق: ت.س.إ.

السجل الفنى: روجر هينكز

السجل الإيطالى: ج.ب. إنجيوليتى

مراسلات

كتب ربع السنة

تعريفات أقصر

المجلات الأجنبية: نوريات ألمانية

نوريات روسية

ذا كرايتريون

السنة ١٠ - العدد ٤٠ أبريل ١٩٣١

نداء إلى العقل: توماس مان

ملاحظات عن ممارسة التفسير: أ.أ. رتشاردز

بعد السقوط: إدوين ميور

أناشيد إزرا باوند (قسم واحد من قصيدة طويلة): لويس زكوفسكى

فتاة الجندى: ج.ب. أنجيوليتى

سر «الكوارتو الرديئة»: و.ج. لورنس

طبيعة الفن ووظيفة النقد الفني: ج.س. بارنز
شعار ليحفر على صخرة وحيدة بالبحر: ت.و. بتشكروفت
تعليق: ت.س.إ.

السجل الفني: روجر هينكز
السجل الإسباني: أنطونيو مارييتشالار

مراسلات
كتب ربع السنة
مجلات أجنبية: دوريات فرنسية
دوريات أمريكية

ذا كرايتريون

السنة ١٠ - العدد ٤١ يوليو ١٩٣١

الهيئة الانجليزية على الألب البريطاني: C. م. جريفث (هيوماكديارميد)

قدوة ريمي دي جورمون: رينيه تويان

كورفو: وايم بلومر

الأفق: ألفاه. C. بسى

القديس يوحنا الصليب: روبرت سنكور

جبل بندوس: جوزيف جوربون ماكليود

قصائد وفرد أوين (١٨٩٣ - ١٩١٨): ا.م. بارسونز

الببغاء الإنسانى: مونتجومرى بلجيون

إبوارد موريك: فريش جندولف

تعليق: ت.س.إ.

السجل الفنى: روجر هينكز
السجل الموسيقى: ج.ب. ترند
مراسلات
كتب ربيع السنة
ابن امرأة: ت.س. إليوت
مجلات أجنبية: نوريات إيطالية
نوريات أمريكية
نوريات إسبانية
تعريفات أقصر

ذا كرايتريون

السنة ١١

أكتوبر ١٩٣١ - يوليو ١٩٣٢

ذا كرايتريون

مجلة أدبية

السنة ١١ - العدد ٤٢ أكتوبر ١٩٣١

وسائل وغايات: آرثر ج. بنتى

ملاحظات عن لوكريتوس: هيو سايكس ديفيز

الجميزة: رومر واسن

ثلاث قصائد: ستفن سبندر

«الحرب والسلام» لتواستوى: نظرية جديدة: ب. ايخنبوم

محراب مر: هارولد مونرو

حديث ليوم توزيع الجوائز: وهـ. أودن

تعليق: ت.س. إليوت

السجل الموسيقى: ج.ب. ترند

السجل الفنى: روجر هينكز

السجل الحديث للقصة: أورلو وليمز

السجل الألماني: ماكس راينر

مراسلات

كتب ربيع السنة

تعريفات أقصر

مجلات أجنبية: نوريات فرنسية

نوريات ألمانية

نوريات ألمانية - سويسرية

ذا كرايتريون

يناير ١٩٣٢

السنة ١١ - العدد ٤٣

المتناهي واللامتناهي: دراسة لفريدريش فون هوجل: إيفلين أندرهيل

لورد تشستر فيلد: بونامي دوبريه

حب: أورلو وليمز

ترقم ماستر: د.ج. لورنس

أصول الموروث الرومانسي: كرسنوفر نوسن

الملاح: مارسيل أروسو

الملكية والشعر: جالوكس

تعليق: ت.س.إ.

السجل الشعري: ف.س. فلنت

السجل الموسيقى: ج.ب. ترند

السجل الفنى: روجر هينكز

السجل الإشباني: أنطونيو ماريتشالار

كتب ربيع السنة

مجلات أجنبية: نوريات أمريكية

تعريفات أقصر

ذا كرايتريون

السنة ١١ - العدد ٤٤ أبريل ١٩٣٢

مقولات ت.إ. هيوم: مايكل روبرتس

فلسفة مستر ج.م. كينز: آرثر ج. بنتى

مستر أركولاريس: كونراد إيكن

قصيدتان: ليلي Donaghy

مركز أكلزندر بلوك: س.م. باورا

مرثية عن ناطحة سحاب فارغة: جون جولد فلتشر

الملكية والشعر: جالوكس

تعليق: ت.س.إ.

السجل القصصى: أورلو وليمز

السجل الفنى: روجر هينكز

السجل الموسيقى: ج.ب. ترند

السجل الإيطالي: ج.ب. أنجيواليتي

مراسلات

كتب ربيع السنة

تعريفات أقصر

مجلات أجنبية: دوريات روسية

دوريات فرنسية

ذا كرايتريون

السنة ١١ - العدد ٤٥ يوليو ١٩٣٢

هارولد مونرو: إزرا باوند

الترجمة الثانية إلى لينين: هيو ماكديارميد

التعليم والدراما في عصر شكسبير: ل.ت. فايتس

سن اليأس: بيتر كينيل

عبقريّة سوفوكليس: ج.م. سارجنت

أغنية ميري: جوردون بوتوملي

تفكك القيم: ت.س.إ.

السجل الشعري: ف.س. فلنت

السجل الفني: روجر هينكز

السجل الموسيقي: ج.ب. توند

السجل الألماني: ماكس رايشنر

مراسلات

كتب ربيع السنة

تعريفات أقصر

مجلات أجنبية: نورت إيطالية

نورت ألمانية

نورت أمريكية

ذا كرايتريون

السنة ١٢ - العدد ٤٦ أكتوبر ١٩٣٢

هـ. ج. ولز والتاريخ: د.س. ميرسكى

ثلاثة رجال صغار: كاي بويل

نيكولاس فيرار وجورج هيرت

قصيدتان: هيرت ريد

الشعر والملكية في مجتمع شيوعي: أ.ل. مورتون

قصيدتان: لوى ماكنيس

Laudian الماركسية: جوزيف نيدام

تعليق

السجل الفرنسى: مونتجومرى بلجيون

السجل الفنى: روجر هينكز

السجل الموسيقى: ج.ب. ترند

كتب ربع السنة

تعريفات أقصر

مجلات أجنبية: نورت فرنسية

نورت إسبانية وإسبانية أمريكية

ذا كرايتريون

يناير ١٩٣٣

جولدي دكنسن: آخر أفلاطوني من كمبردج: ن. ود

Ecce Puer : جيمز جويس

العودة إلى اللحم والدم: روبر آرمن وأرنو دانديو

النسر والصليب: ف. ماكيتشران

الابن: ل.ا. بافي

تصدير لعشيق ليدى تشاترلي: أندريه مالرو

تدريبات الأصابع الخمس: ت.س. إليوت

السلطة والذهن والقوة: دوجلاس جيرولد

تعليق بقلم المحرر

السجل الإسباني: أنطونيو ماريشالار

السجل الفني: روجر هينكز

السجل الموسيقي: ج.ب. ترند

مراسلات: إريك جيل وجالوكس

كتب ربيع السنة

منشويوس عن الذهن: الموقر م. C. دارسي (من جمعية يسوع) / عناصر الحياة
الروحية: إفلين أندرهيل/ البولشفية نظرية وتطبيقا: ا.ج. بنتي/ تطور الجنس: و.ه.
أودن/ صنع أوربا: ف. ماكيتشران/ مقالة عن طبيعة العلم الحديث ودلالته: مونتجومري
بلجيون/ آراء ومراجعات: ا. برلين/ ستانهوب: بونامي نوپريه/ الحياة في الطبيعة:
ا.ل. جرانت واطسن/ أعمال الإنسان: روبرت سنكور/ الشوكة والوردة: ج. سكوت

مونكرىف/ تاريخ كمبردج الوسىط: الموقر ر.ج. د. لافان/ عدو النجوم: ستفن سبندر/
جماعات موالىة: كنىث بىكنورن/ الفن الغامض للمصارف المركزية: جىفرى بىدلف.

تعريفات أقصر

دوريات أجنبية

ذا كرايتريون

السنة ١٢ - العدد ٤٨ ابريل ١٩٣٣

حرب فرنسا ضد الأمركة: فىكونت لىون دى بونسان

خمسة عشر سطرًا من لاندور: أ.أ. رتشاردز

ملحمة للثورة: أ.ل. راوس

نهاية حرب: هربرت ريد

حاشية عن مستر أندريه جيد: مونتيجورى بلجيون

الموروث والحداثة فى فن المعمار: آرثر ج. بنتى

عنزة صغيرة: فرانسيس جريج

مين دى بيران: الجار ثورولد

البقرة: شارل مورون

تعليق

سجل الشعر: ف.س. فلنت

السجل الفنى: روجر هينكز

السجل الموسيقى: ج.ب. ترند

مراسلات

كتب ربيع السنة

تعريفات أقصر

مجلات أجنبية: نريات أمريكية

نريات فرنسية

ذا كرايتريون

السنة ١٢ - العدد ٤٩ يوليو ١٩٣٢

مركز فرويد فى تاريخ الفكر الحديث: توماس مان

المدخل إلى رونسار: مانسل جونز

القتل برأس المال: إزرا باوند

ماكولى: بونامى نويرة

قصيدتان: و.ه. أودن

العقيدة والدوجما: هوارد باركر

الكلمة المطوقة: ت.و. بتشكروفت

أشياء كان بوسع ديدرو أن يفعلها: فرانسيس بيريل

تعليق

السجل الموسيقى: ج.ب. ترند

السجل الإيطالى: ج.ب. أنجيوليتى

مراسلات

كتب ربع السنة

مجلات أجنبية: نريات إيطالية

نريات إسبانية

ذا كرايتريون

السنة ١٢ - العدد ٥٠ أكتوبر ١٩٣٣

التمثيل - السينما فى مواجهة المسرح: ف.ا. بدوفكين

من The Templo : إدريان ستوكس

هوجو فون هوفمانشتال: مارتا كارلويس

رد العجوز: كارولان جورون

احتفالات النار: رونالد بوترا

فرجينيا ولف: روبرت بيل

كأبة القرن السابع عشر: ل.ت. نايتس

قصيدتان: روبرت فتزجيرالد

تعليق

السجل الفنى: روجر هينكز

مراسلات

كتب ربيع السنة

اسم وطبيعة الشعر: أ.إ. هاوسمان: ت.س. إليوت

تعريفات أقصر

مجلات أجنبية: دوريات ألمانية

ذا كرايتريون

يناير ١٩٣٤

المحتويات

إرفنج بابت: هوفمان نيكرسون

المأزق المعنوى لعصر العلم: فيليب ميريه

قصيدة قصيرة ليوم الهدنة: هريبرت ريد

الملحق: جى دنت

مستر هاوسمان فى الهيكل الصغير: إزرا باوند

الأسطورة تصنع: جون كورنوس

أربع قصائد: لوى ماكنيس

معتقدات وردزورث: بازيل ويلى

رقابة أكثر أو أقل: ميشيل دى لابدوير

تعليق بقلم المحرر

السجل القصصى: أورلو وليمز

السجل الفنى: روجر هينكز

السجل الموسيقى: فيليب ف. رادكليف

السجل الألماني: ماكس رتشنر

كتب ربع السنة:

نهاية عصرنا: ف. ماكيتشران/ الله والفلكيون: جيفرى تاندى/ السلم المتعرج:
هـ. ج. بورتوس/ ارتفاع نجم كاستلره: كنيث بيكتورن/ نظرية حديثة فى الشعر:
مايكل روبرتس/ ديكتاتورية الأشياء: مونتجومرى بلجيون/ لم الحرب؟ : هريبرت ريد/
شكسبير وعصر شكسبير: بونامى دوبريه/ متصوفان: ت. و. بتشكروفت/ الفن الآن:
روجر هينكز/ الخوف من الحرية فى الدين البدائى: ا.ل. مورتون/ التحكم فى
الأسعار: ا.ج. بنتى/ انتشار الثقافة: ك. دى ب. كودرنجستون/ بارث عن الرسالة إلى
الرومان: نورمان و. بروتوس.

تعريفات أقصر

دوريات أجنبية

ذا كرايتريون

ابريل ١٩٣٤

المحتويات

الجمال لا يعنى بنفسه: آرثر ج. بنتى

علم تبرير العدالة الإلهية والمأساة: ثيوپور هيكر

الجحيم: إزرا باوند

الناقوس: ت.ف. بوير

كراشو وأسلوب الباروك: ت. و. بتشكروفت

ديدالوس: جورج باركر

شعر بن جونسون الغنائى: رالف س. ووكر

ميدان ترافالجار: إيوارد روديتى

تعليق للمحرر

السجل الفنى: روجر هينكز

السجل الموسيقى: فيليب ف. رادكليف

كتب ربع السنة:

مجموعة قصائد بيتس: هيرت ريد / أفلاطون: بول إلمور / مقالات توماس مان:
ا.و.ج. راندل / طريق كل النساء: جورج سكوت مونكرىف / أناشيد مستر باوند:
ميريان مور / بلد جديد: ت. C. واسون / شراء السلطة والكساء: يونامى بويريه /
كتابات عن روسيا: جون كورنوس / أغنية الطريق الواحد: هيو جوربون بروتيوس /
أحجار ريميني: إزرا باوند / هوبكنز مس فير: و.ه. أودن / مقالات مستر كوانجود:
الموكر م. C. دارسى / دوروثى وردزورث لمستر سلفكور: ف.ف. مورلى / شعر حديث:
مايكل روبرتس / الثورة الضرورية: مونتجومرى بلجيون / نابليون كابتن ليدل هارت:
هوفمان نيكرسون / المعنى والشعر: برايان كوفى / شخصيات وتعليقات: ا.ل. راوس.

تعريفات أقصر

نوريات أجنبية

ذا كرايتريون

السنة ١٣ - العدد ٥٣ يوليو ١٩٣٤

التدرب على جبل: وب. بيتس

بجعة الفرقاطة: ميريان مور

الأسلوب النثرى الحديث: بونامي دويريه

مانديتي: هيو سايكس ديفيز

جون مارستون: ثيوبور سبنسر

أربع قصائد: تشارلز مادج

البدائيون اليابانيون والثقة السابق لأوانها في الفن الشرقي: و. وينكورت

تعليق

السجل الفني: روجر هينكز

السجل الموسيقى: فيليب رادكليف

السجل الفرنسي: مونتجومري بلجيون

مراسلات

كتب ربع السنة

تعريفات أقصر

مجلات أجنبية: نوريات إسبانية وأمريكية - إسبانية

ذا كرايتريون

السنة ١٤ - العدد ٥٤ أكتوبر ١٩٣٤

الدين والدولة الشمولية: كرستوفر نوسون

و.ب. بيتس واقعيا: ستفن سبندر

قصيدة: ديلا توماس

الشاعر في المسرح: ا. دزموند هوكنز

جون كليفلاند والاغراب في الصورة: هاري لفين

شيطانية مستر إ.م. فورستر: مونتجومري بلجيون

الصقر والحمامة: جورج باركر

التعجيل بشكسبير: و.ج. لورنس

تعليق

السجل الفنى: روجر هينكز

السجل الموسيقى: فيليب ف. رادكليف

السجل الإذاعي: جيفرى تاندى

مراسلات

كتب ربع السنة

تعريفات أقصر

مجالات أجنبية: نوريات ألمانية

نوريات فرنسية

ذا كرايتريون

يناير ١٩٣٥

روجر فراي: جويليم برايس - جونز

اضمحلال الذكاء في أمريكا: القس ب. ايدنجس بل

الأنشودة رقم ٣٦: إزرا باوند

آخر معركة لديف هادلي: وه. بوجست

عن «ليوناردو دافنشي» فاليري: شارل ديبو

اقتراحات نحو نظرية للقيمة: س.ل. بثل

الزائر: ديLAN توماس

تعليق بقلم المحرر

السجل الفني: روجر هينكز

السجل الموسيقي: فيليب ف. رادكليف

السجل الإذاعي: جيفري تاندي

السجل الروسي: جون كورنوس

مراسلات: من ف.س. فلنت، إزرا باوند، فيكتور جولانكز

كتب ربع السنة:

السودان الأنجلو-مصري: بونامي نوبريه/ كولردج عن المنهج: أ.أ. رتشاردن/
مدلتن مري: ستفن سبندر/ أليس جيمز: كونراد إيكن/ تجربة مستر ولز: مونتجومري
بلجيون/ كرستوفر مارلو في لندن: ا.ل. راوس/ المال والأخلاقيات: الموقر و.ج. بك/
أمل الشعر: جيفري جرجسون/ الحكومة التيوبورية والإصلاح: الموقر تشارلز سميث/
الجبل المقدس: إلجار ثورولد/ رجال بلا فن: د.ج. بريدسون/ الأسلوب القثري الحديث:
ت. C. ولسون/ القديس برنابا عند مستر جيلسون: إفلين أندرهيل/ مكتبة نوجلاس:
ر. ماكنير ولسن.

تعريفات أقصر

ذا كرايتريون

ابريل ١٩٣٥

الحرب والديمقراطية والسلام: هوفمان نيكرسون

المطهر: الأنشودة السادسة: ترجمة لورنس بنيون

ديانة طبيب: فيليب ميريه

رجل تغير: جيمز هانلى

مقالة قصيرة عن الكمال: شارل مورون

فى الجراح: إزرا باوند

برومثيوس: د.ج. بريد سون

تعليق بقلم المحرر

السجل الفنى: روجر هينكز

السجل الموسيقى: فيليب ف. رادكليف

السجل الإذاعى: جيفرى تاندى

السجل الإشباني: أنطونيو ماريشالار

مراسلات من بونامى دوبريه، ف.س. فلنت، س. C روبرتس

كتب ربيع السنة:

رسائل هوبكنز: هربرت ريد/ رتشاردز عن كولردج: وليم امبسون/ مسز ولف عن
سيكرت: روجر هينكز/ مستر بيتس كاتبا مسرحيا: جون جاريت/ الفنانون فى زى
موحد: فرانك تشابمان/ المدخل الخاص إلى الدين: الأخ جورج إيفرى (جمعية الرسالة
المقدسة)/ شعر حديث: مايكل روبرتس/ العقل البرجوازي: ف. ماكيتشران/ سيرة
لبو: كونراد إيكن/ حياة ألكزندر بوب الباكورة: وليم كنج/ هملت دوفر ولسون: ل.ت.
نايتس/ رويسبيير: بيتر برا/ الجنس والثورة: ا. دزموند هوبكنز/ خطة السنوات
الخمس الثانية: ا.ج. بنتى/ The Times: تشارلز مادج/ جدلوا: بونامى دوبريه/
الإيرل رسل والسنينور كروتشه: مونتجومرى بلجيون.

تعريفات أقصر

دوريات أجنبية

ذا كرايتريون

يوليو ١٩٢٥

ماندوكيا أويانيشاد: مع مقدمة بقلم وليم بتلر بيتس

الجدلية والنبوة: الموقر ف.ا. ديمانت

باخوس (٢) وليم إمبسون

الاحتفال بيوم الربيع: ت.و. بتشكروفت

النسيج الدرامي عند شكسبير: ا.ا. ستول

الاتجاه جنوباً: فردريك بروكوتش

تعليق بقلم المحرر

السجل الفني: روجر هينكز

السجل الموسيقى: فيليب ف. رادكليف

السجل الإذاعي: جيفري تاندي

مراسلات: من أليك كريج، بنيامين بروتر

كتب ربيع السنة:

انجلترا في مطلع العصر الفيكتوري: بونامي دوبريه/ رسائل نون تشابمان: إفلين
أندرهيل/ مرتزقة العالم الهلنستي: هوفمان نيكرسون/ مأساة الاسكتلنديين: ج.
سكوت مونكريف/ أناشيد مستر باوند الجديدة: جورج باركر/ لوحات وكتيبات راديك:
ا.ل. مورتون/ الكنيسة والدولة في إنجلترا: الموقر تشارلز سميث/ الفن الكارولنجي:
ج. برايس - سميث/ الكون الناقص: ف. ماكيتشران/ تقدم الإنسان: ك دي ب.
كودرنجتون/ هنري جيمز عن الرواية: كونراد إيكن/ المغامرة اللانهائية: وليم كنج/
شعر القرن السابع عشر: ت.و. بتشكروفت/ تكون الفكر اليوناني: بول إلمر مور/
قصائد مستر باركر: راينر هابنشتال/ فرجيل: و. فورس ستيد/ أورفيوس والديانة
اليونانية: تشارلز كنج/ روايات ألمانية حديثة: ا.و.ج. راندول/ الكلب تحت الجلد: جون

جاريث/ المثالية: أَلجار ثورولد/ العنصر الهدام: و.ا. ثورب/ قصائد مس مور:
ا.دزموند هوكنز/ قصائد مستر داي لويس: مايكل رويرتس/ قصائد مستر ريد: ه.
جوردون بروتيوس/ دروب جديدة في العلم: مونتجومري بلجيون.

تعريفات أقصر

دوريات أجنبية

ذا كرايتريون

مجلة فصلية

يحررها ت.س. إليوت

أكتوبر ١٩٢٥

المحتويات

قصائد ومقتطفات باكرة: جيرارد مانلى هوبكنز

فشل أميل: ب. مانسل جونز

الفرد فى الوسط: إزرا باوند

ثلاث قصائد: كليفور ديمنت

لم يعد يهم: شون أوفاولين

السنة فى الباليه: راينر هابنستال

تعليق للمحرر

السجل الفنى: روجر هينكز

السجل الموسيقى: فيليب ف. رادكليف

السجل الفرنسى: مونتجومري بلجيون

السجل الإذاعى: جيفرى تاندى

كتب ربع السنة:

طبيعة الأزمة الرأس مالية: ا.ل. راوس/ الكاثوليكية والبروتستانتية والرأسمالية:
الموqr ف.ا. ديمانت/ رحلة شو: تشارلز كنج/ الأنجليكانية: الموqr تشارلز سميث/
لسان الشاعر: ج.م. ريفز/ هبوط وردزورث عن الذروة: بيتر بيررا/ نمو السكان: ف.
ماكيتشران/ علم الجمال وعلم النفس: ج. برايس - جونز/ ليوباردى: أورلو ولیمز/
علماء اجتماع مسيحيون: ا.و.ف. توملين/ الجمهورية الطافية: جون جاريت: الفاتيكان:
ا.و.ج. راندل/ فلتشر سالتون: ج. سكوت مونكریف/ شعر حديث: الأخ جورج إيفرى/
الكتاب المسرحيون: ميشيل سيرز/ ملعب بيبس للتمثيل: بونامى دوبريه/ متفرقات بوب:
جيفرى تيلوتسون/ توماس مور: مونتهجومرى بلجيون/ موت الآلهة: فرانك تشابمان

تعريفات أقصر

نوريات أجنبية

ذا كرايتريون

السنة ١٥ - العدد ٥٩ يناير ١٩٣٦

المشاعر فى كلمات: وليم إمبسون

متى وأين: فرانك مورلى

شيكولاتات وقديسون وكاميرات وديدان شقية: ميخائيل ماركوف

قصيدتان: مايكل روبرتس

كلمة عن هنرى الثامن: جون ولسون نايت

آية مهندس سابق: مونتهجومرى بلجيون

رسالة إلى راع للفن: ف.ت. برنس

تعليق

السجل الفنى: روجر هينكز

السجل الموسيقى: فيليب ف. رادكليف

السجل الإذاعى: جيفرى تاندى

مراسلات

كتب ربع السنة

تعريفات أقصر

مجالات أجنبية : نوريات ألمانية

نوريات أمريكية

نوريات فرنسية

ذا كرايتريون

السنة ١٥ - العدد ٦٠ أبريل ١٩٣٦

فلسفة مستر سانتيانا اللاحقة: دانييل كوري

مدخل إلى دراسة تريستان كوربيير: ج.م. تيرنل

العمة آن: جيمز هاتلي

من «أبناء فاريدون» للفردوس: بازيل بنتنج

صراحة الغرب: راينر هينشثال

أنشودة الشتاء الرعوية: جورج باركر

الأستاذ تونبي والحضارة الغربية: ج.ف. هيسون

ثلاث قصائد: روجر رفتون

تعليق

السجل الموسيقي: فيليب ف. رادكليف

السجل الإذاعي: جيفري تاندي

السجل القصصي: أ. دزموند هوكنز

السجل الألماني: إرنست رايشنر

كتب ربع السنة
تعريفات أقصر

ذا كرايتريون

يوليو ١٩٣٦

الفلسفة الآن: الموقر م. C دارسى (من جمعية يسوع)

مكمن الخطأ فى الجامعات الحديثة: ب. مانسل جونز

البساتين: ديلاّن توماس

فاتحة: نوناه ماك نوناه

علم النفس والنقد الأدبى: ا.ا.و. رامسى

موعظة عن القابلية للتحول: رونالد بوتزل

سنة فى المسرح: ميشيل سيرز

تعليق بقلم المحرر

السجل الفنى: روجر هينكز

السجل الموسيقى: فيليب ف. رادكليف

السجل الإذاعى: جيفرى تاندى

مراسلات: ت.س. إليوت

كتب ربع السنة:

لوكريتيوس: س.م. باورا/ حصاد أينجر: أورلو ولیمز/ لونجينوس عن الجليل:
لوى ماكنيس/ الأرض: اليوم والغد: فيكونت لايمنتون/ النقاد الأمريکيون: مايكل
روبرتس/ موالد العصور الوسطى: الأخ جورج إيفرى (جمعية الرسالة المقدسة)/
شكسبير مستر مری: ت.س. إليوت/ إله متعال: ميشيل دى لابويير/ الترجمة
الحديثة: بازيل بنتنج/ جورج بتنام: جيفرى تيلوتسون/ ضرورة الاعتقاد: راينر

هبنشتال/ جبون: جون جاريت/ دفاعا عن شلى: هـ. ج. بروتيوس/ شعر حديث:
جانيت آدم سميث/ القديس برنار من كليرفو: أَلجار ثورولد/ ثلاثة منتخبات: رتشارد
تشيرش/ الدراما الجيمسية: فرانك تشابمان/ الشعر والحياة فى اليونان: تشارلز
كنج/ تاريخ كمبردج الوسيط: الموقر تشارلز سميث/ تعليم عاقل: ج.م. ريفز/ السرد
القصصى: هيو سايكس ديفيز

تعريفات أقصر

دوريات أجنبية

ذا كرايتريون

السنة ١٦ - العدد ٦٢ أكتوبر ١٩٣٦

مغنى أوزارك: جون جولد فلتشر

مشابهة الواقع فى تشيكوف وفى دستوفسكى: مونتجومرى بلجيون

أنشودة إلى الإنسان: جورج باركر

مرحبا يا كرستوفر: كليفورد دايمنت

سياق الليون بلوى: راينر هبنشتال

قصيدتان: كنيث ألوت

تعليق

السجل الفنى: السريالية - روجر هينكز

السجل الموسيقى: فيليب ف. رادكليف

السجل الإذاعى: جيفرى تاندى

السجل الإسباني: أنطونيو ماريشالار

سجل القصة: ا. بزموند هوكنز

كتب ربع السنة

تعريفات أقصر

مجلات أجنبية: نوريات ألمانية

نوريات روسية

ذا كرايتريون

يناير ١٩٣٧

فلسفة ب. إ. مور الدينية: ب.س. رتشاردز

سيبيليوس معلما: ب. دي توردن

منزوع الجنور: فرانك أوكونور

الديمقراطية المقدسة: و.ج. بك

رحلة هولدرلن: إدوين ميور

بروست: صمت العشرين سنة: هنري ماسي

التراجع: راينر هينستال

تعليق

السجل الموسيقى: فيليب ف. رادكليف

السجل الإذاعي: جيفري تاندي

السجل الفرنسي: مونتجومري بلجيون

مراسلات: من المرحوم الأستاذ فرانك جرينجر

كتب ربع السنة:

من هيجل إلى ماركس: أ.ل. راوس/ التسامح الديني في إنجلترا: ت.س.
جرجوري/ شعر حديث: جانيت آدم سميث/ الأخلاق المسيحية: ف.أ. ديمانت/
الاشتراكية: جون مدلتن مري/ كتابات جديدة: فرانك تشابمان/ جورج مور: همبرت
والف/ رقصة الأحياء والموتى: أورلو ولیمز/ مقالات مستر ليفيز: ستفن سبندر/ راينولد

نيبر: سيريل ا. هـسون/ نظام التعليم السوفيتي: جون جاريت/ جوزيف دي ميستر
وانجلترا: تشارلز سميث/ علماء الاقتصاد والجمهور: ا. وف. توملين/ عقيدة كارل
بارث: جورج إيفري (جمعية الرسالة المقدسة)/ عن جرح رجل آخر: تشارلز مادج/
الكاثوليكية في إنجلترا: ميشيل ترابس - لوماكس/ فييه دي - ليل آدم: ج.م. تيرنل/
فلسفة حديثة: مايكل روبرتس/ دفاع عن الرقص: ميشيل سيرز/ ألجورية الحب: فيرا
فريزر/ من قلب الليل: جيفري تاندي.

تعريفات أقصر

دوريات أجنبية

ذا كرايتريون

مجلة فصلية

يحررها ت.س. إليوت

أبريل ١٩٣٧

المحتويات

الأنشيد XLII - XLIV: إزرا باوند

تقويم فرويد: فيليب ميريه

كلارندون والجبهة الشعبية: جورج إيفري

تقارير بالكلمات: وايم إمبسون

حكاية يابانية: ميفانوي إيفانز

تعليق

السجل الفني: روجر هينكز

السجل الموسيقي: فيليب ف. رانكليف

السجل الإذاعي: جيفري تاندي

السجل القصصى: ا. دزموند هوكنز

كتب ربع السنة:

مستر ستريشى ومستر سبندر: ا.و.ف. توملين/ عن أن يكون المرء إنسانيا: فيليب
س. رتشاردز/ الفن والمجتمع: راينر هينستال/ قصائد هاوسمان: ج. برونوسكى/
نمو الأدب: س.م. باورا/ سيرة تشسترتن الذاتية: مونتجومرى بلجيون/ أجاممنون
مستر ماكنيس: جى مانتون/ تستطيع الأمم أن تعيش فى بلادها: ر.ج. ستيلدون/
العبادة: دونالد أوتور/ الأيديولوجيا واليوتوبيا: ف.ا. ديمانت/ كلمة عن النقد الأدبى:
تشارلز مادج/ بعد سير ج.ج. فريزر: ا.ل. مورتون/ الدراما الفيكترية الباكرا:
بونامى دويريه/ من فانى برون إلى فانى كيتس: ج. مدلتن مري/ السيرىالية: مايكل
روبرتس/ يوميات بوزويل: ج. سكوت مونكرىف/ التمثيل والشكل: ج. برايس - جونز/
ستيفان ماكينا: تشارلز كنج/ غابة الليل: ت.س. إليوت/ دراسات فى القديس توما:
بريان كوفى/ القانون الرومانى والقانون العام: كنيث بيكتورن/ قصائد نادرة من القرن
السابع عشر: ت.و. بتشكروفت .

تعريفات أقصر

نوريات أجنبية

الناشر

فيبر آند فيبر ليمتد

٤٢ ميدان رسل، لندن W.C.1

ثلاثون شلنًا فى السنة

ذا كرايتريون

يوليو ١٩٣٧

السنة ١٦ - العدد ٦٥

نوستويفسكى: د.ا. ترافرسى

ربة فن لوليم مينارد: ف.ت. برنس

دارتتيان بعد عشرين سنة: إزرا باوند
فيلانل: وليم إمبسون
الكنيسة الانجليزية والنقود: هنريس س سوابي
دفاع جورج تشابمان عن الصعوبة في الشعر: مرجريت بوتزل
Poetae Gulusdam ignoti: كارمن سينجلير
تعليق
السجل الموسيقى: فيليب ف. رادكليف
السجل الإذاعي: جيفري تاندي
كتب ربيع السنة
تعريفات أقصر
دوريات: بريطانية

ذا كرايتريون

مجلة أدبية

السنة ١٧ - العدد ٦٦ أكتوبر ١٩٣٧

الرجل البسيط وعلماء الاقتصاد: ف.س. فلنت

المطهر: الأنشودة الثامنة: لورنس بنيون

دلالة ساحرة إدمونتون: إدوارد ساكفيل وست

كينونة نجمية: هنري ميلر

خسائر: بلانيد سالكملا

الشعر والواقع: جورج باركر

الرمل تحت الباب: روجر رفتون

تعليق: ت.س.إ.

سجل الفن: البنائية : روجر هينكز

سجل الموسيقى: فيليب ف. رادكليف

سجل الإذاعة: جيفري تاندي

سجل القصة: دزموند هوكنز

مراسلات

كتب ربع السنة:

نوريات:

نوريات بريطانية: هيو جوردون بورتيس

نوريات أمريكية: د.ج. بريدسون

ذا كرايتريون

يناير ١٩٣٨

المحتويات

من أجل Paldeuma جديد: إزرا باوند

على تلك الجزر: لوى ماكنيس

نسق للواقع: ف. ماكفاتشران

ثلاث قصائد: مايكل روبرتس

الفلسفة والسياسة: ا.و.ف. توملين

تعليق

السجل الفني: روجر هينكز

السجل الموسيقى: فيليب ف. رادكليف

السجل الإذاعي: جيفرى تاندى

السجل الفرنسى: مونتجومرى بلجيون

السجل الإيطالى: ماريو براتس

كتب ربيع السنة:

قصائد جوناثان سوفت: ا.ل. راوس/ العصف والقصف: ه. ج. بورتويس/
ميدلتن فى مرحلة انتقال: تشارلز مادج/ ضوء نهار وشمبانيا: رتشارد جننجز/
يوميات ب. إ. مور فى أكسفورد: ب.س. رتشاردز/ جون فوكس: تشارلز سميث/
التعليم كعامل اجتماعى: جون جاريت/ شعر حديث: جورج إيفرى/ أراضى التلال
البريطانية: فيليب ميريه/ دروس مسيحية: فردريك هود/ عصر بن جونسون: ثيودور
سبنسر/ cockpit الإسبانية: ف. ماكيتشران/ علم الطبيعة عند أرسطو: برايان
كوفى/ تشارلز كنجزلى: ج. د. C. بيلو/ الرحلة إلى إيريا: برنارد بلاكستون/ أحلام
الأطفال: ن.م. إيوفتز - ترشتشنيكو/ الحالة الاشتراكية: اوف. توملين/ معنى هملت:
ل.ت. نايتس/ بكفورد: وليم كنج/ التصوير الفرنسى: جويليم برايس - جونز/ الوهم
والواقع: ج. مدلتن مري.

تعريفات أقصر

نوريات

ذا كرايتريون

ابريل ١٩٣٨

السنة ١٧ - العدد ٦٨

الترجمات الانجليزية للشعر الصينى: هسيه ون تونج

المحاربون القدماء: دونا ماكوناه

جراى وماثيو أرنولد: ر. C. تشرشل

من خمسة إلى ستة: جيمز هانلى

قصائد: ك.ج. رين

ماركس وبرون: مونتجومري بتشارت

يابنتون: ا.ا. لى م. سيمبسون

«ليأت ملكوتك»: مونتجومري بلجيون

فى زمن المرض: ج. روسترفور هاملتن

تعليق: ت.س.إ.

سجل الموسيقى: فيليب ف. رادكليف

سجل الإذاعة: جيفرى تاندى

سجل القصة: دزموند هوكنز

كتب ربع السنة

تعريفات أقصر

دوريات: انجليزية: هيو جوردون بروتيوس

دوريات تلقيناها أيضا: ه. ج. ب.

أمريكية أسبانية: تشارلز ك. كولهن

ذا كرايتريون

السنة ١٧ - العدد ٦٩ يوليو ١٩٣٨

مانج تسزى: أخلاقيات منشويوس: إزرا باوند

السياسة المسيحية: الموقر إيراد كوين

لا شعور بالأسف لدى: ت.و. بتشكروفت

أقنعة: جورج إيفرى

أفلاطون وأرسطو والكنيسة المسيحية: فيليب س. رتشاردز

اعتذار: روبرت والر

قطعة كرستوفر سمارت: و. فورس ستيد

تعليق: ت.س.إ.

سجل الموسيقى: فيليب ف. رادكليف

سجل الإذاعة: جيفري تاندي

السجل الإسباني: أنطونيو ماريشالار

مراسلات

كتب ربع السنة

تعريفات أقصر

نوريات: أمريكية: أ. دزموند هوكنز

ذا كرايتريون

السنة ١٨ - العدد ٧٠ أكتوبر ١٩٣٨

تقرير برسي: جون بتجمان

مقياس كافكا: مونتجومري بلجيون

قصيدة: ديLAN توماس

التطور متقرضا: ك. أ. بارلو

كلام بسيط لاثنين: برايان كوفي

روايات جورج إليوت: س.ل. بثل

السجل الفني: الحرية والفنان: روجر هينكز

السجل الموسيقى

السجل الإذاعي: جيفري تاندي

السجل القصصي: دزموند هوكنز

مراسلات
كتب ربيع السنة
تعريفات أقصر
نوريات: انجليزية
ألمانية

آلن تيت

أعمال ت.س. إليوت(*)

شعر

بروفروك وملاحظات أخرى - الأرض الخراب - قصائد ١٩٠٩ - ١٩٢٥، رحلة
المجوس - أغنية لسمعان - الروح الصغيرة - أربعاء الرماد - مارينا - مسيرة النصر
- مجموعة القصائد ١٩٠٩ - ١٩٣٥ - كتاب بوسام العجوز عن القطط العملية -
إيست كوكر - بيرنت نورتون - ذا دراى سالفيجز - ليتل جیدنج - قصائد أخيرة
١٩٢٥ - ١٩٣٥، أربع رباعيات - غرس أشجار عيد الميلاد، مجموعة القصائد ١٩٠٩
- ١٩٦٢.

مسرح

سوينى فى نزاله - الصخرة - جريمة قتل فى الكاتدرائية - اجتماع شمل الأسرة
- حفل الكوكيتيل - الموظف الموثوق به - رجل الدولة العجوز - مجموعة المسرحيات.

مقالات وأدب

المعرفة والخبرة فى فلسفة ف.ه. برادلى - الغابة المقدسة - أية توقيير لجون
دريدن - إلى لانسلوت أندروز - دانتى - مقالات مختارة ١٩١٧ - ١٩٣٢. جدوى

(*) عن كتاب: ت.س. إليوت: الرجل وأعماله، تحرير آلن تيت، تشاتو آند وينداس، لندن، ١٩٦٧.

الشعر وجدوى النقد - مقالات إليزابيثية - ملاحظات نحو تعريف الثقافة - فى الشعر
والشعراء - كتاب مسرحيون إليزابيثيون - نقد الناقد.

خطب وقطع أخرى وجيزة

إزرا باوند: عروضه وشعره - شكسبير ورواقية سنيكا - أفكار بعد لامبث -
تشارلز ويلى: ذكريات - وراء آلهة غريبة - فكرة مجتمع مسيحي - الكلاسيات ورجل
الأدب - موسيقى الشعر - إعادة التوحيد والدمار - ما الأثر الكلاسي؟ - من بو إلى
فاليري - ملتون - الشعر والدراما - الأدب الأمريكى واللغة الأمريكية - المسرحية
الدينية - حدود النقد - أدب السياسة - قيمة وفائدة الكاتدرائيات فى إنجلترا اليوم -
خطبة صلاة الذكرى على وليم كولين بروكس - جيفرى فيبر ١٨٨٩ - ١٩٦١ - جورج
هربرت.

ليونارد أنجر

ببليوجرافيا مختارة(*)

قصائد ت.س. إليوت ومسرحياته

مؤلفات متنوعة

- بروفروك وملاحظات أخرى، لندن: ذا إيجوست ليمتد ١٩١٧ .
- قصائد، ريتشموند (إنجلترا) ل. ولف ١٩١٩ .
- الأرض الخراب: نيويورك: بونى وليفرايت ١٩٢٢، ريتشموند (إنجلترا): ل و ف،
ولف ١٩٢٣ .
- أربعاء الرماد: لندن، فيبر آند فيبر ١٩٣٠، نيويورك، بتنامز ١٩٣٠ .
- سوينى فى نزاله: لندن، فيبر آند فيبر ١٩٣٢ .
- الصخرة، لندن: فيبر آند فيبر ١٩٣٤ .
- (*) عن كتاب: ت.س. إليوت لليونارد أنجر، مطبعة جامعة مينسوتا، الولايات المتحدة الأمريكية، ١٩٦١ .

- جريمة قتل في الكاتدرائية، لندن: فيبر آند فيبر ١٩٣٥ ، نيويورك، هاركورت بريس ١٩٣٥ .
- اجتماع شمل الأسرة - لندن: فيبر آند فيبر ١٩٣٩، نيويورك: هاركورت بريس ١٩٣٩ .
- كتاب بوسوم العجوز عن القسط العملية، لندن: فيبر آند فيبر ١٩٣٩ ، نيويورك: هاركورت بريس ١٩٣٩ .
- أربع رباقيات: نيويورك: هاركورت بريس ١٩٤٣ لندن: فيبر آند فيبر ١٩٤٤ .
- حفل الكوكيتيل، لندن: فيبر آند فيبر ١٩٥٠، نيويورك: هاركورت بريس ١٩٥٠ .
- الموظف الموثوق به، لندن: فيبر آند فيبر ١٩٥٤ نيويورك: هاركورت بريس ١٩٥٤ .
- رجل الدولة العجوز، لندن: فيبر آند فيبر ١٩٥٩ نيويورك: فارار وستراوس وكوداي ١٩٥٩ .

مجموعات ومختارات

- الآن أضرب إليك، لندن - مطبعة أوفيد ١٩٢٠ .
- قصائد، نيويورك: نوف ١٩٢٠ .
- قصائد، ١٩٠٩، ١٩٢٥، لندن: فيبر آند جوير، ١٩٢٥، نيويورك: هاركورت بريس ١٩٣٢ .
- مجموعة القصائد ١٩٠٩ - ١٩٣٥ - لندن: فيبر آند فيبر ١٩٣٦، نيويورك: هاركورت بريس ١٩٣٦ .
- القصائد والمسرحيات الكاملة، نيويورك: هاركورت بريس ١٩٥٢ .

مقالاته

مؤلفات متنوعة

- الغاية المقدسة، لندن: ماثيون ١٩٢٠ .
- آية توقيير لجون تريمين: لندن، ل، ف. ف. ولف ١٩٢٤ .
- جنوى الشعر وجنوى النقد: لندن: فيبر آند فيبر ١٩٣٣، كامبردج، ماس مطبعة جامعة هارفارد ١٩٣٣ .
- وراء آلهة غريبة: لندن - فيبر آند فيبر ١٩٣٤ ، نيويورك: هاركورت بريس ١٩٣٤ .
- مقالات إيزابيثية: لندن - فيبر آند فيبر ١٩٣٤ .
- فكرة مجتمع مسيحي: لندن - فيبر آند فيبر ١٩٣٩، نيويورك: هاركورت بريس ١٩٤٠ .
- ملاحظات نحو تعريف الثقافة - لندن: فيبر آند فيبر ١٩٤٨، نيويورك: هاركورت بريس ١٩٤٩ .

مجموعات ومختارات

- مقالات مختارة ١٩١٧ - ١٩٣٢: لندن - فيبر آند فيبر ١٩٣٢، نيويورك: هاركورت بريس ١٩٣٢ .
- مقالات قديمة وحديثة: لندن - فيبر آند فيبر ١٩٣٦، نيويورك: هاركورت بريس ١٩٣٦ .
- في الشعر والشعراء - لندن - فيبر آند فيبر ١٩٥٧، نيويورك: فارار: ستراوس وكوداي ١٩٥٧ .

نورثروب فراى

ببليوجرافيا(*)

١ - قصائد إليوت ومسرحياته

- بروفروك وملاحظات أخرى، لندن (ايجوست) ١٩١٧
- قصائد، لندن (مطبعة هوجارث) ١٩١٩ .
- الآن أضرب إليك، لندن (أوفيد) ١٩٢٠ .
- قصائد، نيويورك (نوبف) ١٩٢٠ .
- الأرض الخراب، نيويورك (بونى وليفرايت) ١٩٢٢ .
- قصائد، ١٩٠٩ - ١٩٢٥ ، لندن (فيير) ١٩٢٥ .
- رحلة المجوس، لندن (فيير) ١٩٢٧ .
- أغنية إلى سمعان، لندن (فيير) ١٩٢٨ .
- الروح الصغيرة، لندن (فيير) ١٩٢٩ .
- أربعاء الرماد: نيويورك (فاونتن) ولندن (فيير) ١٩٣٠ .
- مارينا، لندن (فيير) ١٩٣٠ .
- مسيرة النصر، (لندن) - (فيير) ١٩٣١ .
- سوينى فى نزاله: شفرات من ميلودراما أرسطوفانية، لندن (فيير) ١٩٣٢ .
- الصخرة: مسرحية موكب كتبت للآداء . . . بالأصالة عن مؤسسة الكتانس الخمس وأربعين لأبرشية لندن، لندن (فيير) ١٩٣٤ .

(*) عن كتاب: د.س. إليوت لنورثروب فراى، الناشر : أوليفر آند بويد، إبتيرة ولندن، ١٩٦٨ .

- جريمة قتل في الكاتدرائية، لندن (فيبر) ونيويورك (هاركورت) ١٩٣٦ .
- مجموعة القصائد ١٩٠٩ - ١٩٣٥، لندن (فيبر) ونيويورك (هاركورت) ١٩٣٦ .
- اجتماع شمل الأسيرة، لندن (فيبر) ونيويورك (هاركورت) ١٩٣٩ .
- كتاب بوسوم العجوز عن القبط العملية، لندن (فيبر) ونيويورك (هاركورت) ١٩٣٩ .
- إيست كوكر، لندن (فيبر) ١٩٤٠ .
- أربع رباعيات: نيويورك: هاركورت بريس ١٩٤٣ لندن: فيبر أند فيبر ١٩٤٤ .
- حفل الكوكيتيل، لندن (فيبر) ونيويورك (هاركورت) ١٩٥٠ .
- القصائد والمسرحيات الكاملة ١٩٠٩ - ١٩٥٠، نيويورك (هاركورت) ١٩٥٢ .
- الموظف الموثوق به، لندن (فيبر) ونيويورك (هاركورت) ١٩٥٤ .
- غرس أشجار الميلاد، لندن (فيبر) ونيويورك (فارار) ١٩٥٩ .
- رجل الدولة العجوز، لندن (فيبر) ونيويورك (فارار) ١٩٥٩ .

٢ - نشر إليوت

- «هنري جيمز» ذا ليتل رفيو، (أغسطس ١٩١٨) ص ٤٤ - ٥٣ . أعيد طبعها في هزة التعرف تحرير إدموند ولسون، نيويورك (دبلداي) ١٩٤٣ ص ٨٥٤ - ٨٦٥، وتحت عنوان «عن هنري جيمز» في مسألة هنري جيمز تحرير ف.و. دبي، لندن (وينجيت) ١٩٤٧ ص ١٢٣ - ١٢٣ .

٣ - بعض أعمال في نقد إليوت

- درو، إليزابيث: ت.س. إليوت: تصميم شعره، نيويورك ١٩٤٩ .
- فريد، لويس: ت.س. إليوت: علم الجمال والتاريخ، لاسال، إل. بلا تاريخ.
- مارش، ريتشارد (مصنف) ت.س. إليوت: مجموعة مقالات، لندن ١٩٤٨، (مقالات بأقلام و.ه. أودن، جورج باركر، إلخ . . .).

- مارتن، ب.و: تجربة في العمق: دراسة ليونج وإليوت وتوينبي، نيويورك، لا تاريخ.
- ماثيسين، ف.و.: ما حققه ت.س. إليوت: مقالة عن طبيعة الشعر، نيويورك ١٩٣٥، الطبعة الثانية، منمقة ومزودة ١٩٤٧ .
- مسجروف، س: ت.س. إليوت ووات ويتمان، نيويورك ١٩٥٢ .
- نوت، كاثلين: ملابس الامبراطور، لندن وبلومنجتون ١٩٣٥ .

فايز اسكندر

المسرحية الشعرية المعاصرة

إليوت وفراي

دراسة للمسرحية الشعرية المعاصرة في انجلترا كما تتمثل في مسرحيات ت.س. إليوت وكريستوفر فراي
تدريب على درجة الدكتوراه في الفلسفة
كإنجاز جزئي لمتطلبات كلية الثالث بدبلن
هذا عملي الخاص تماماً، ولم يقدم من قبل كتدريب على الدرجة في هذه الجامعة
أو أية جامعة أخرى.

فايز اسكندر سوربال

٢٠ ابريل ١٩٦٠

محتويات الرسالة

مقدمة

القسم الأول

أعراض «حساسية مفككة» في خلق المسرحية الشعرية الحديثة

الفصل الأول: مشكلات كاتب المسرحية الشعرية الحديث

الفصل الثانى: الشعر وفنون المسرح

الفصل الثالث: الشعر وعبادة العالم الداخلى

الفصل الرابع: شعر المسرح

القسم الثانى

تقدم الخيوط فى أعمال إليوت وفرأى

الفصل الأول: الوعى بالمشهد المعاصر

الفصل الثانى: خيط العودة إلى البيت

الفصل الثالث: معركة الفجوة

القسم الثالث

نماذج بنائية فى أعمال إليوت وفرأى

الفصل الأول: إليوت - المسرحية «الإنسانية» و«المقدسة»

الفصل الثانى: بناء المسرحية عند فرأى

خاتمة.

قائمة الكتب

رجعنا إلى المواد المنشودة الآتية:

(أ) أعمال ت.س. إليوت

١ - الأعمال المسرحية :

سوينى فى نزاله (١) شذرات من استهلال. نشر لأول مرة فى مجلة «ذا كرايتريون»، السنة ٤، أكتوبر ١٩٢٦ .

(٢) شذرات من نزال، نشرت في مجلة «ذا كرايتريون»، السنة ٥، يناير ١٩٢٧ .
وقد أدمجا كلاهما في «سويني في نزاله»، فيبر آند فيبر ١٩٣٢ .

الصخرة، فيبر آند فيبر ١٩٣٤ .

جريمة قتل في الكاتدرائية، فيبر آند فيبر ١٩٣٥ .

اجتماع شمل الأسرة، فيبر آند فيبر ١٩٣٩ . وأعيد طبعها في «أربع مسرحيات
شعرية حديثة» تحرير ا.م. براون، كتب بنجوين ١٩٥٧ .

حفل الكوكيتيل، نشرت لأول مرة بعناية فيبر آند فيبر ١٩٤٩ . والمقتطفات من
الطبعة الخامسة مارس ١٩٥١ .

الموظف الموثوق به، فيبر آند فيبر ١٩٥٤ .

رجل الدولة العجوز، فيبر آند فيبر ١٩٥٩ .

فيلم جريمة قتل في الكاتدرائية، أعده للشاشة ت.س. إليوت: فيبر آند فيبر ١٩٥٢ .

٢ - مجموعة الأعمال الشعرية :

مجموعة القصائد (١٩٠٩ - ١٩٣٥) فيبر آند فيبر ١٩٣٦ .

كتاب بوسوم العجوز عن القطط العملية، فيبر آند فيبر ١٩٣٩ .

أربع رباعيات، فيبر آند فيبر ١٩٤٤ .

غرس أشجار عيد الميلاد، فيبر آند فيبر ١٩٥٤ .

٣ - الأعمال النقدية :

«ماريفو»، الفن والآداب، السنة ٢، العدد ٢، ربيع ١٩١٩، ص ٨٠ - ٨٥ .

«بعض ملاحظات عن الشعر المرسل عند كرسستوفر مارلو»، الفن والآداب، السنة

٢، العدد ٤، خريف ١٩١٩، ص ١٩٤ - ١٩٩ . وأعيد طبعها في «مقالات

مختارة»، فيبر آند فيبر ١٩٥١ .

- «بن جونسون»، ملحق التاييمز الأدبي، ١٣ نوفمبر ١٩١٩، ص ٦٣٧ - ٦٣٨ .
 أعيد طبعها في «مقالات مختارة»، فيبر آند فيبر ١٩٥١ .
- «دوقة مالفي في مسرح الليريك»، الفن والآداب، السنة ٣، العدد ١، شتاء ١٩٢٠،
 ص ٣٦ - ٣٩ .
- «يوربديز وجلبرت مري»، الفن والآداب، السنة ٣، العدد ٢، ربيع ١٩٢٠، ص ٣٦ -
 ٣٨ . وأعيد طبعها في «مقالات مختارة»، فيبر آند فيبر ١٩٥١ .
- «الملهاة القديمة» مراجعة لكتاب «فيليب ماسنجر» تأليف أ. هـ. كرويكشانك، أثينيوم
 ١١ يونية ١٩٢٠، ص ٧٦٠ - ٧٦١ . وأعيد طبعها في «مقالات مختارة»، فيبر آند
 فيبر ١٩٥١ .
- الغابة المقدسة، مثيرين ١٩٢٠ .
- «إمكانية مسرحية شعرية»، ذا ديال، السنة ٦٩، نوفمبر ١٩٢٠، ص ٤٤١ - ٤٤٧ .
- «في الذكرى: ماري لويد»، ذا كرايتريون، السنة ١، العدد ٢، يناير ١٩٢٣، ص
 ١٩٢ - ١٩٥ . وأعيد طبعها في «مقالات مختارة»، فيبر آند فيبر ١٩٥١ .
- «شخصيات مسرحية»، ذا كرايتريون، السنة ١، العدد ٣، أبريل ١٩٢٣، ص ٣٠٣ -
 ٣٠٦ .
- «وظيفة المجلة الأدبية»، ذا كرايتريون، السنة ١، العدد ٤، يوليو ١٩٢٣، ص ٣١٥ .
- «نقر طبله»، نيشان آند أثينيوم، السنة ٤٣، العدد ١، أكتوبر ١٩٢٣، ص ٣١ -
 ٤٢ . أعيد طبعها في «مقالات مختارة»، فيبر آند فيبر ١٩٥١ .
- «أربعة كتاب مسرحيين إليزابيثيين»، ذا كرايتريون، السنة ٢، العدد ٦، فبراير
 ١٩٢٤، ص ١١٥ - ١٢٣ .
- مراجعة لكتابي «نمو الحضارة»، «أصل السحر والدين»، تأليف و. ج. بري، ذا
 كرايتريون، السنة ٢، العدد ٨، يوليو ١٩٢٤، ص ٤٨٩ - ٤٩١ .
- آية توقير لجون دريدن (ل، فـولف) ١٩٢٤ .
- مقدمة لـ «سافونا رولا» لتشارلوت إليوت (ركوين - ساندرسن) ١٩٢٦ .

مراجعة لمسرحيات «كل أطفال الرب نبتت لهم أجنحة»، «رغبة تحت شجر الدردار»، و«ملتحمان» ليوجين أونيل، ذا نيو كرايتريون، السنة ٤، العدد ٢، إبريل ١٩٢٦، ص ٣٩٥ - ٣٩٦ .

مراجعة لـ «العقل والرومانتيكية» لهربرت ريد، ذا نيو كرايتريون، السنة ٤، إبريل ١٩٢٦، ص ٧٥١ - ٧٥٧ .

«دراسة لمارلو»، مراجعة لـ «كرستوفر مارلو» لأونا إليس فيرمور، ملحق التايمز الأدبي، ٣ مارس ١٩٢٧، ص ١٤٠ .

«توماس مدلتن»، ملحق التايمز الأدبي، ٣٠ يونيو ١٩٢٧، ص ٤٤٥ - ٤٤٦ . أعيد طبعها في «مقالات مختارة»، فيبر آند فيبر ١٩٥١ .

«مسرحيات بن جونسون»، ملحق التايمز الأدبي، ٢١ يوليو ١٩٢٧، ص ٥٠٠ .
شكسبير ورواقية سنيكا، مطبعة جامعة أكسفورد ١٩٢٧ .

«دراسات عن المسرح»، ملحق التايمز الأدبي، ٨ ديسمبر ١٩٢٧، ص ٩٢٧ .

حوار عن الشعر المسرحي (اتشلز وماكدونالد) ١٩٢٨ . أعيد طبعها في «مقالات مختارة»، فيبر آند فيبر ١٩٥١ .

«العمل الفرنسي»، ذا منتلي كرايتريون، السنة ٧، العدد ٣، مارس ١٩٢٨، ص ١٩٥ - ٢٠٢ .

مراجعة لـ «أعمال جون ويستركاملة» تحرير ف.ل. لوكاس، ذا منتلي كرايتريون، السنة ٧، العدد ٤، يونيو ١٩٢٨، ص ١٥٥ - ١٥٨ .

«بن جونسون أكسفورد»، ذا ديال، السنة ٨٥، يوليو ١٩٢٨، ص ٦٥ - ٦٨ .

مراجعة لـ «إليزابيث وإسكس»، ملحق التايمز الأدبي، ٦ ديسمبر ١٩٢٨، ص ٩٥٩ .
من أجل لانسلوت أندروز، فيبر آند جوير ١٩٢٨ .

مقدمة لـ «قصائد مختارة» لإزرا باوند، فيبر آند جوير ١٩٢٨ .

دانتى، فيبر آند فيبر ١٩٥١ .

- تصدير لـ «عجلة من نار»، تأليف ج. واسون نايت، مطبعة جامعة أكسفورد ١٩٢٠ .
- «سيريل تورنير»، ملحق التايمز الأدبي، ١٣ نوفمبر ١٩٣٠ . أعيد طبعه في «مقالات مختارة»، فيبر أند فيبر ١٩٥١ .
- مقدمة لـ «أناباسيس» لسان ج. برس، فيبر أند فيبر، ١٩٢٠ .
- «جون دريدن (١) الشاعر الذي منح الانجليزية الكلام»، ذا لسنر، السنة ٥، ١٥ ابريل ١٩٣١، ص ٦٢١ - ٦٢٢ .
- «جون دريدن (٢) الكاتب المسرحي»، ذا لسنر، السنة ٥، ٢٢ ابريل ١٩٣١، ص ٦٨١ - ٦٨٢ .
- «جون دريدن (٣) الناقد والمدافع عن العقل»، ذا لسنر، السنة ٥، ٢٩ ابريل ١٩٣١، ص ٧٢٤ - ٧٢٥ .
- «توماس هيوود»، ملحق التايمز الأدبي ٣٠ يوليو ١٩٣١، ص ٥٨٩ - ٥٩٠ . أعيد طبعها في «مقالات مختارة»، فيبر أند فيبر ١٩٥١ .
- «جون فورد»، ملحق التايمز الأدبي ٥ مايو ١٩٣٢، ص ٣١٧ - ٣١٨ . أعيد طبعها في «مقالات مختارة»، فيبر أند فيبر ١٩٥١ .
- «جورج هربرت»، ذا سبكتيتور ١٩٣٢ . أعيد طبعها: قاعة السبكتيتور تحرير ب. فلمنج، د. فرسكويل (جوناثان كيب) ١٩٣٣، ص ٢٨٦ - ٢٩٠ .
- جون دريدن (ت، ا. هوليدي) ١٩٣٢ .
- مقالات مختارة، الطبعة الأولى ١٩٣٢ . الطبعة الثانية ١٩٣٤ . الطبعة الثالثة ١٩٥١ . وكلها من نشر فيبر أند فيبر.
- جدوى الشعر وجدوى النقد، فيبر أند فيبر ١٩٣٣ .
- وراء آلهة غريبة، فيبر أند فيبر ١٩٣٤ .
- مقالات إليزابيثية، فيبر أند فيبر ١٩٣٤ .
- «الصخرة» رسالة إلى رئيس التحرير، ذا سبكتيتور ٨ يونيو ١٩٣٤، ص ٨٨٧ .

«جون مارستون»، ملحق التايمز الأدبي ٢٦ يوليو ١٩٣٤، ص ٥١٧ - ٥١٨ . أعيد
طبعتها في «مقالات مختارة»، فيبر آند فيبر ١٩٥١ .

«جماهير ومخرجون ومسرحيات وشعراء»، نيو فيرس، ص ٣ - ٤ (١٨ ديسمبر
١٩٣٥).

مقدمة لـ «قصائد مختارة» لميريان مور، فيبر آند فيبر ١٩٣٥ .

مقالات قديمة وحديثة، فيبر آند فيبر ١٩٣٦ .

مقدمة لـ «قصائد تنسن» (نلسون) ١٩٣٦ .

مراجعة لـ «شكسبير» تأليف ج.م. مري، ذا كرايتريون، السنة ١٥، العدد ٦١،
يوليو ١٩٣٦، ص ٧٠٨ - ٧١٠ .

«الحاجة إلى مسرحية شعرية»، ذا لسنر، السنة ١٠، ٢٥ نوفمبر ١٩٣٦، ص ٩٩٤ -
٩٩٥ .

«المسرحية الدينية: وسيطة وحديثة»، مجلة جامعة إندنبره، السنة ٩، ١، ٢٠،
أغسطس ١٩٣٧، ص ٨ - ١٧ .

«خمس نقاط عن الكتابة للمسرح»، من رسالة إلى إزرا باوند، تاونزمان، السنة ١،
يوليو ١٩٣٨، ص ١٠ .

فكرة مجتمع مسيحي، فيبر آند فيبر ١٩٣٩ .

«شعر وب. بيتس»، بربوز، السنة ١٢، يوليو/ديسمبر ١٩٤٠، ص ١١٥ - ١٢٧ .

«بوقه مالفى»، ذا ليسنر، السنة ١٦، ١٨ ديسمبر ١٩٤١، ص ٨٢٥ - ٨٢٦ .

وجهات نظر، فيبر آند فيبر ١٩٤١ .

تصدير لـ «كتاب صغير في الشعر الحديث»، تحرير آن ريدلر، فيبر آند فيبر
١٩٤١ .

موسيقى الشعر، جاكسون: جلاسجو ١٩٤٢ .

الكلاسيات ورجل الأدب، مطبعة جامعة أكسفورد ١٩٤٢ .

- «حلم داخل حلم»، ذا ليسنر ٢٩، ٢٥ فبراير ١٩٤٣، ص ٢٤٣ - ٢٤٤ .
- «مأسى جون دريدن»، ذا ليسنر، السنة ٢٩، ٢٣ ابريل ١٩٤٣، ص ٤٨٦ - ٤٨٧ .
- مقدمة لـ «شكسبير والموروث الدرامى الشعبى» تأليف س.ل. بثل، كنج أند ستبلز ١٩٤٤ .
- ما الأثر الكلاسى؟ فيبر أند فيبر ١٩٤٦ .
- «دلالة تشارلز وليمز»، ذا ليسنر، السنة ٣٦، ١٩ ديسمبر ١٩٤٦، ص ٨٩٤ - ٨٩٥ .
- ملاحظات نحو تعريف الثقافة، فيبر أند فيبر ١٩٤٨ .
- «أهداف المسرحية الشعرية»، مجلة آدم الدولية، السنة ١٧، العدد ٢٠٠، نوفمبر ١٩٤٩، ص ١٠ - ١٦ .
- «أهداف المسرحية الشعرية»، خطبة الرئاسة فى نقابة مسرح الشاعر (نشرة خاصة) ١٩٤٩ .
- «تعليقات على حفل الكوكيتيل»، ورد رفيو، نوفمبر ١٩٤٩ .
- «أهداف المسرحية الشعرية»، ذا نيويورك هيرالد تريبيون، السنة ١٠٩، ١٥ يناير ١٩٥٠، ص ١ - ٢ .
- «الشعر والدراما»، فيبر أند فيبر ١٩٥١ .
- نثر مختار، كتب بنجوين ١٩٥٣ .
- أصوات الشعر الثلاثة، مطبعة جامعة كمبردج ١٩٥٣ .
- «حدود النقد»، محاضرة ألقى فى جامعة مينسوتا فى ٢٠ ابريل ١٩٥٦ وأعيد طبعها فى «ذا سيوانى رفيو» السنة ١٤، ١٩٥٦، ص ٥٢٥ - ٥٤٣ .
- فى الشعر والشعراء، فيبر أند فيبر ١٩٥٧ .
- مقدمة لـ «فن الشعر» لبول فاليرى، بانثيون بوكس ١٩٥٨ .

(ب) عن أعمال ت.س. إليوت

١ - كتب منفصلة :

- بودكين، م: البحث عن الخلاص فى مسرحية قديمة ومسرحية حديثة، مطبعة جامعة أكسفورد ١٩٤١ .
- برادبروك، م. C: ت.س. إليوت، لونغمانز آند كمبانى ١٩٥٠ .
- بريبروك، ن (محررا): ت.س. إليوت: مجموعة مقالات بمناسبة عيد ميلاده السبعين، روبرت هارت - دافيس ١٩٥٨ .
- بروكس، ك. الشعر الحديث والموروث. بويتري، لندن ١٩٤٨ .
- بكلى، ف. الشعر والأخلاق، تشاتو آند ونداس ١٩٥٩ .
- بتل (ميرا) (اسم مستعار) ملحمة السوينى، سيكر آندوربرج ١٩٥٨ .
- دويريه، ب: المصباح والمزهر، مطبعة جامعة أكسفورد ١٩٢٩ .
- درو، إ. ت.س. إليوت: تصميم شعره، آير آند سبوتيسوود ١٩٥٠ .
- فرجسون، ف. فكرة مسرح، مطبعة جامعة برنستون ١٩٤٩ .
- فيندليتر، ر. التجارة غير المقدسة، جولانكز ١٩٥٢ .
- فورستر، إ.م. حصاد آبينجر، أرنولد آند كمبانى ١٩٣٦ .
- جالوب، د. ت.س. إليوت: بيلوجرافيا، فيير آند فيير ١٩٥٢ .
- جاردنر، ه. فن ت.س. إليوت، مطبعة كريسييت ١٩٤٩ .
- جردين، ل. مستر إليوت بين العنادل، لورنس دريك ١٩٣٢ .
- جرى، C. ر: أرض ت.س. إليوت الخراب: بعض الشروح، ادليد ١٩٣٢ .
- ليفينز، ف.ر. اتجاهات جديدة فى الشعر الانجليزى، تشاتو آند ونداس ١٩٥٠ .
- مارتن، ب.م. التمكن والرحمة، مطبعة جامعة أكسفورد ١٩٥٧ .

- ماكجريفى، ت. توماس ستيرنز إليوت: دراسة، تشاتو آند ونداس ١٩٣١ .
- ماثيسين، ف.و. ما حقه ت.س. إليوت، مطبعة جامعة أكسفورد ١٩٤٧ .
- ماكسويل، د.ا.س. شعر ت.س. إليوت، راوتلج آند كيجان بول ١٩٥٢ .
- مرى، ج.م. مقالات غير محترفة، جوناثان كيب ١٩٥٦ .
- أوكسفورد، م.ا. جريمة قتل فى الكاتدرائية، الرابطة الأرجنتينية للثقافة الانجليزية. سلسلة الكتيبات الانجليزية. بوينس ايرس ١٩٤٢ .
- باسمور، ج.ا. ت.س. إليوت، الجمعية الأدبية فى جامعة سيدنى ١٩٣٤ .
- راجان، ب (محررا) ت.س. إليوت: دراسة لكتابات باقلام عدة، د. لويسون ١٩٤٧ .
- ريزانو، م. C. اجتماع شمل الأسرة، الرابطة الأرجنتينية للثقافة الانجليزية. سلسلة الكتيبات الانجليزية. بوينس ايرس ١٩٤٢ .
- روبنز، ر. أسطورة ت.س. إليوت، هنرى شومان ١٩٥١ .
- سوزان، C. شعر ت.س. إليوت، مطبعة جامعة أكسفورد ١٩٤٧ .
- شميت، ك. الشعر والعقيدة فى عمل ت.س. إليوت، جيكوب ديلاود ١٩٤٩ .
- سميث، ج. شعر ت.س. إليوت ومسرحياته، مطبعة جامعة شيكاغو ١٩٥٦ .
- ستفنسون، ا.م. ت.س. إليوت والقارئ غير المتخصص، مطبعة فورتشان ١٩٤٤ .
- ترانج، ل. النفس المعارضة (سيكر آند ووبرج) ١٩٥٥ .
- تشومى، ر. الفكر فى الشعر الانجليزى فى القرن العشرين، راوتلج آند كيجان بول، ١٩٥١ .
- أنجر (ل) (محررا) ت.س. إليوت: نقد مختار، راينهات ١٩٤٨ .
- وليمز، ر. المسرحية من إبسن إلى إليوت، تشاتو آند ونداس ١٩٥٢ .
- وليامسون، ج. مرشد القارئ إلى ت.س. إليوت، ثيمز آند هيدسون ١٩٥٥ .
- وليامسون، ه. ر. شعر ت.س. إليوت، هودر آند ستوتون ١٩٣٢ .

ولسون، إ. قلعة أكسل، نيويورك - لندن، ١٩٣١ .

ولسون، ف. ست مقالات عن تطور ت.س. إليوت، مطبعة فورتشان ١٩٤٨ .

٢ - مقالات :

أرو سميث، و. «المسرحية الشعرية الانجليزية - ٢: حفل الكوكتيل»، ذا هلسون ريفيو، السنة ٣، العدد ٣، خريف ١٩٥٠، ص ٤١١ - ٤٣٠ .

مراجعة لـ «الموظف الموثوق به»، ذا هلسون ريفيو، صيف ١٩٥٤، ص ٢٩١ - ٢٩٤ .
«ملهاة ت.س. إليوت»، مقالات عن الأدب الانجليزي ١٩٥٤ وكذلك في «دراسات عن المسرح الانجليزي» مطبعة جامعة كولومبيا ١٩٥٥، ص ١٤٨ - ١٧٢ .

بيكر، و. «برودواي: كلاسيات وواردات»، ذا هلسون ريفيو، صيف ١٩٥٤، ص ٢٥٨ - ٢٧١ .

بيلو، س. «مسرات الذهاب إلى المسرحيات وألامه»، بارتيزان ريفيو، صيف ١٩٥٤، ص ٣١٢ - ٣١٧ .

بلاند، د.س. «البطل المأسوي في الأدب الحديث»، صحيفة كمبردج، السنة ٣، العدد ٤، يناير ١٩٥٠، ص ٢١٤ - ٢٢٥ .

بويريه، ب. «الفن والآداب: الموظف الموثوق به»، ذا سيوانى ريفيو، السنة ٦٢، العدد ١، شتاء ١٩٥٤، ص ١١٧ - ١٣١ .

إيفري، ج. مراجعة لـ «اجتماع شمل الأسرة»، بربوز، السنة ١١، ١٩٣٩، ص ١٨٣ - ١٨٥ .

فرجسون، ف. «على حافة برودواي»، ذا سيوانى ريفيو، السنة ٦٢، ١٩٥٤، ص ٤٧٤ - ٤٨٥ .

فيندليتر، ر. «مسرحية التمويه»، القرن العشرون، أكتوبر ١٩٥٣، ص ٣١١ - ٣١٦ .

هاملتن، أ. «نظرة ناقد إلى حفل الكوكتيل»، ورلد ريفيو، نوفمبر ١٩٤٩، ص ٢٣ .

هاردنج، د.و. «تقدم الخيط في مسرحيات إليوت الحديثة»، ذا كينيون ريفيو، السنة ١٨، العدد ٣، صيف ١٩٥٦، ص ٣٣٧ - ٣٦٠ .

- هارتلى، ا. «المسرحية ومستتر إليوت»، ذا سبكتيتور، مارس ١٩٥٤، ص ٣٦٤ - ٣٦٥ .
- هيلمان، هـ. «إله فى ثلاثة أقنعة»، وركد رفيو، يونيو ١٩٥٠، ص ٦٦ - ٦٩ .
- هوبسون، هـ. «مستتر إليوت فى مسرح سادلرز»، ذا سنداى تايمز، ٣٠ أغسطس ١٩٥٣، ص ٤ .
- كينر، هـ «بوسوم قرب ضوء الغاز»، بويتري، أكتوبر ١٩٥٤، ص ٤٧ - ٥٤ .
- كيرك، ر. «مسرحيتا استسلام»، ذا منت، أكتوبر ١٩٥٣، ص ٢٢٣ - ٢٢٩ .
- ليفيز، ف.ر. «مستتر إليوت ولورنس»، سكروتنى، السنة ١٨، يونيو ١٩٥١، ص ٦٦ - ٧٣ .
- لينش، و. «اللاهوت والخيال»، ثوت، ربيع ١٩٥٤ .
- ماكارثى، د. تقرير عن بروفة لـ «سوينى فى نزاله» أجريت فى مسرح الجماعة، ذا ليسنر، السنة ١٣، ٩ يناير ١٩٣٥، ص ٨٠ - ٨١ .
- بول، د. «يوربديز ومستتر إليوت»، القرن العشرون، السنة ١٥٢، أغسطس ١٩٥٢، ص ١٧٤ - ١٨٠ .
- بيتر، ج. «اجتماع شمل الأسرة»، سكروتنى، السنة ١٦، العدد ٣، ١٩٤٩، ٢١٩ - ٢٣٠ .
- «جريمة قتل فى الكاتدرائية»، ذا سيوانى رفيو، السنة ٦١، ١٩٥٣، ص ٣٦٢ - ٣٨٣ .
- «خطيئة وصودا»، سكروتنى، السنة ١٧، العدد ١، ١٩٥٠، ص ٦١ - ٦٦ .
- بدنى، ج. «الشاعر كاتبا مسرحيا»، ذا نيو ستتسمان، السنة ٩، سلسلة جديدة، ٢٢ يونيو ١٩٥٣، ص ٩٢٧ - ٩٢٨ .
- ستين. «بعد حفلات الكوكيتيل»، مقالات فى النقد، السنة ٣، العدد ١، يناير ١٩٣٥، ص ٨٥ - ١٠٤ .

ويتن، م. «الزمن من حيث هو نمط للخلاص»، ذا سيوانى رفيو، السنة ٦٠، ١٩٥٢، ص ٤٨ - ٦٤ .

ويليك، ر. «نقد ت.س. إليوت»، ذا سيوانى رفيو، السنة ٦٤، ١٩٥٦، ص ٣٩٨ - ٤٤٣ .

ويمزات، و.ك. (الابن) «ملهاة إليوت» ذا سيوانى رفيو، خريف ١٩٥٠، ص ٦٦٦ - ٦٧٨ .

٣ - رسائل

روك، ج. «تأثير ت.س. إليوت فى جيله»، مقدمة لجامعة لندن ١٩٥٦ .

ج - أعمال كرسستوفر فراى

مثيلد وآرمين

نقد ت.س. إليوت فى اللغة الانجليزية ١٩١٦ - ١٩٦٥: بيليو جرافيا

تكميلية، وضع مثيلد وآرمين (بول فرانك وك.ب.س. جوكام)

٨٩٠ / بيتش (جوزيف وارن) «محاكيات لإليوت، إلخ . . .» صور مستحوذة: الرمزية فى شعر الثلاثينيات والأربعينيات، تحرير وليم فان أوكونور (منابوليس: مطبعة جامعة مينسوتا ١٩٦٠، إعادة طبع: وستبورت، كون، جرينود ١٩٧٣) ص ٦٩ - ٧٦ (أثر ت.س.إ. فى الشعراء الأمريكين).

ص ٦١

١٢٨٥ / سليفان (ا) «ت.س. إليوت: تقدير لتأثيره»، سبيريت ٣١ (يناير ١٩٦٥) ص ١٧٥ - ١٧٦ .

١٢٩٩ / ودهاوس (آرثر س.ب.) «القرن العشرون». الشاعر وإيمانه: الدين والشعر فى انجلترا من سبنسر إلى إليوت وأودن (شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو ١٩٦٥) ص ٢٥٦ - ٢٩٤ (عن ت.س.إ.) انظر (ص ٢٥٦ - ٢٨٦)

ص ٨٥

١٣١٤ / وينجيت (جيفورد و.) المسرحيات الشعرية في الثلاثينيات: دراسة
لمسرحيات ت.س. إليوت و.ه. أودن (كورنل ١٩٥٤).

ص ٨٦

أ.ج. جورج

منظورات أدبية رقم ١

المحرران

ب. راجان، أ.ج. جورج

ت.س. إليوت

عقله وفنه

أ.ج. جورج (دكتوراه في الآداب)

دار آسيا للنشر

بلندن

١٩٦٢

إلى د. رودريك مارشال

المحتويات

كلمة تمهيدية

تصدير

١ - مقدمة

٢ - نظرة إليوت إلى العالم

٣ - الوجودية وإليوت

- ٤ - فلسفة إلیوت فی الحیاة
- ٥ - أصول إلیوت الجمالیة أو فلسفته فی الفن
- ٦ - دراسة تحلیلیة لـ «أغنیة حب ج.أ. بروفرک»، «جیروننتیون»، «الأرض الخراب»، «أربع رباعیات»
- ٧ - بعض أوجه مسرحیات إلیوت
- ٨ - إلیوت ناقدًا أدبیًا
- ٩ - البحث عن التركیب فی النقد الحدیث
- ١٠ - إلیوت ناقد اجتماعیًا
- ١١ - خاتمة

ببلیوجرافیا

كشاف

من كتاب

ت.س. إلیوت: عقله وفنه

تألیف: ا.ج. جورج (دكتوراه فی الفلسفة)

ببلیوجرافیا

- آلن، إ.ل. الوجودیة من الداخل، لندن، راوتلج أند كيجان بول لیمتد ١٩٥٢ .
- الأكوینی، القدیس توما. الكتابات الأساسیة، تحریر أنتونی C. بجیس، نیویورك: راندوم هاوس ١٩٤٠، ٢ ج.
- أوغسطين، القدیس. مدینة الرب. ترجمة مارکوس بודس، نیویورك، شركة نشر هافنر ١٩٤٨ .
- أوغسطين، القدیس. الاعترافات. ترجمة سیر توبی ماثیو وروم روجر هولستون، لندن: بیرنز أند لوتس ١٩٥٤ .

- بابيت، إرفنج. روسو والرومانسية، نيويورك: مريدان بوكس ١٩٥٥ .
- باتنهاوس، روى و (محررا) رفيق إلى دراسة القديس أوغسطين، نيويورك: مطبعة جامعة أكسفورد ١٩٥٥ .
- بودلير، اليوميات. ترجمة كرستوفر إشرود، لندن: مطبعة بلاك مور ١٩٣٠ .
- بلجيون، مونتجومرى. فلسفتنا الحالية فى الحياة، لندن، فيبر آند فيبر ١٩٢٩ .
- برادبروك، م. C. ت. س. إليوت: طبعة منقحة، لندن: لونجمانز جرين آند كمبانى ليمند ١٩٥٥ .
- بروكس، كليانث. الشعر الحديث والموروث. لندن: طبعات الشعر ليمند ١٩٤٨ .
- تشامبينى، روبرت. «الوجودية والرواية الفرنسية»: ثوت: مجلة جامعة فوردام ٣١ (سبتمبر ١٩٥٦) ٣٦٥ - ٣٧٤ .
- كوبان، ألفريد. الأزمة فى الحضارة الغربية، لندن: جوناثان كيب ١٩٤١ .
- كولنز، جيمز. عقل كركجارد. لندن: سيكر ووربرج ١٩٥٤ .
- كومارا سوامى، أناندا. بوذا وإنجيل البوذية. بومباى: دار نشر آسيا ١٩٥٦ .
- كوبلستون، ف. C. الوجودية والإنسان الحديث، مقالة أكويناس، رقم ٩، لندن: منشورات بلاك فبراير ١٩٥٣ .
- دتشز (ديفيد) الرواية والعالم الحديث، شيكاغو، مطبعة جامعة شيكاغو ١٩٣٩ .
- داس، راس فيهارى «الوجودية»، تاريخ الفلسفة الشرقية والغربية، تحرير س.
- رادا كرشنان وآخرين، الطبعة الثانية، لندن: جورج آلن آند أنوين ليمند ١٩٥٧، ج ٢: فى ج ٢ ص ٤٢٣ - ٤٣٨ .
- بوسون، كرستوفر. أبحاث فى الدين والثقافة، لندن: شيد آند وارد ١٩٣٣ .
- درو، إليزابث. ت. س. إليوت: تصميم شعره، لندن: آير آند سبوتيسوود ١٩٥٠ .
- إليوت، ت. س. «وظيفة المجلة الأدبية»، ذا كرايتريون ١ (يوليو ١٩٢٣) ٤٢١ .
- إليوت، ت. س. «فكرة مجلة أدبية»، ذا كرايتريون (يناير ١٩٢٦) ١ - ٦ .

- إليوت، ت.س. «تعليق»، ذا كرايتريون ١١ (أكتوبر ١٩٣١) ٦٥ - ٧٢ .
- إليوت، ت.س. «تعليق»، ذا كرايتريون، ١٢ (يناير ١٩٣٣) ٢٤٤ - ٢٤٩ .
- إليوت، ت.س. «تعليق»، ذا كرايتريون، ١١ (أبريل ١٩٣٢) ٤٦٧ - ٤٧٣ .
- إليوت، ت.س. «تعليق»، ذا كرايتريون، ١١ (يوليو ١٩٣٢) ٦٧٦ - ٦٨٣ .
- إليوت، ت.س. «تعليق»، ذا كرايتريون، ١٢ (أكتوبر ١٩٣٢) ٧٣ - ٧٩ .
- إليوت، ت.س. «تعليق»، ذا كرايتريون، ١٢ (أبريل ١٩٣٣) ٤٦٨ - ٤٧٣ .
- إليوت، ت.س. «تعليق»، ذا كرايتريون، ١٢ (يوليو ١٩٣٣) ٦٤٢ - ٦٤٧ .
- إليوت، ت.س. «تعليق»، ذا كرايتريون، ١٣ (أبريل ١٩٣٤) ٤٥١ - ٤٥٤ .
- إليوت، ت.س. «العمل الفرنسي»، ذا كرايتريون ٧ (مارس ١٩٢٨) ١٩٥ - ٢٠٣ .
- إليوت، ت.س. «مستر بارنز ومستر راوز»، ذا كرايتريون ٨ (يوليو ١٩٢٩) ٦٨١ - ٦٩١ .
- إليوت، ت.س. «الحضارة: نموذج ١٩٢٨»، ذا كرايتريون ٨ (سبتمبر ١٩٢٨) ١٦١ - ١٦٤ (مراجعة لكتاب «الحضارة» لكلايف بل).
- إليوت، ت.س. «أدب الفاشية»، ذا كرايتريون ٨ (ديسمبر ١٩٢٨) ٢٨٠ - ٢٩٠ .
- إليوت، ت.س. «كلمات أخيرة»، ذا كرايتريون ١٨ (يناير ١٩٣٩) ٢٦٩ - ٢٧٥ .
- إليوت، ت.س. «ويستر مستر لوكاس»، ذا كرايتريون ٧ (يونيو ١٩٢٨) ١٥٥ - ١٥٨ .
- إليوت، ت.س. «مركب مستر ميدلتون مري»، ذا كرايتريون ٦ (أكتوبر ١٩٢٧) ٣٤٠ - ٣٤٧ .
- إليوت، ت.س. «لاهوتيون شعبيون: مستر ولز ومستر بيلوك ومستر مري»، ذا كرايتريون ٥ (مايو ١٩٢٧) ٢٥٣ - ٢٥٩ .
- إليوت، ت.س. «مستر ريد ومستر فرنانديز»، ذا كرايتريون ٤ (أكتوبر ١٩٢٦) ٧٥١ - ٧٥٧ .
- إليوت، ت.س. «لماذا كان مستر رسل مسيحيا»، ذا كرايتريون ٦ (أغسطس ١٩٢٧) ١٧٧ - ١٧٩ .

- إليوت، ت.س. وراء آلهة غربية، لندن: فيبر آند فيبر ١٩٣٤ .
- إليوت، ت.س. مقالات قديمة وحديثة، لندن: فيبر آند فيبر ليمتد ١٩٣٦ .
- إليوت، ت.س. القصائد والمسرحيات الكاملة ١٩٠٩ - ١٩٥٠، نيويورك: هاركورت بريس آند كمباني ليمتد، دون تاريخ.
- إليوت، ت.س. الموظف الموثوق به، لندن: فيبر آند فيبر ليمتد ١٩٥٤ .
- إليوت، ت.س. رجل الدولة العجوز، فيبر آند فيبر ليمتد ١٩٥٩ .
- إليوت، ت.س. إلى لانسلوت أندروز، لندن: فيبر آند جوير ١٩٢٨ .
- إليوت، ت.س. فكرة مجتمع مسيحي، لندن: فيبر آند فيبر ليمتد ١٩٥٤ .
- إليوت، ت.س. ملاحظات نحو تعريف الثقافة، الطبعة الخامسة، لندن: فيبر آند فيبر ١٩٥٥ .
- إليوت، ت.س. في الشعر والشعراء. لندن: فيبر آند فيبر ليمتد ١٩٥٧ .
- إليوت، ت.س. الشعر والدراما، لندن: فيبر آند فيبر ليمتد ١٩٥١ .
- إليوت، ت.س. الغابة المقدسة، الطبعة السابعة، إعادة طبع، لندن: ماثيوس آند كمباني ليمتد ١٩٥٣ .
- إليوت، ت.س. نثر مختار، تحرير جون هيوارد، لندن: كتب بنجوين، إعادة طبع، ١٩٥٣ .
- إليوت، ت.س. جدوى الشعر وجدوى النقد، لندن: فيبر آند فيبر ليمتد ١٩٣٣ .
- فرانكل، تشارلز. «فلسفة التنوير»، تاريخ المذاهب الفلسفية، تحرير فرجيليوس فيرم، نيويورك، المكتبة الفلسفية ١٩٥٠، ص ٢٦٦ - ٢٧٨ .
- فرانكل، تشارلز. «الوضعية»، تاريخ المذاهب الفلسفية، تحرير فرجيليوس فيرم، نيويورك، المكتبة الفلسفية ١٩٥٠، ص ٣٢٩ - ٣٣٩ .
- فريزر، سير جيمز. الفصن الذهبي، طبعة مختصرة، ماكملان آند كمباني ١٩٢٢ .
- فرويد، سيجموند. مشكلة القلق، ترجمة هنري ألدن بنكر، مطبعة فصلية التحليل النفس، وو. نورتون آند كمباني إنك - دون تاريخ.

- فروم، إريك. المجتمع العاقل، لندن: راوتلج آند كيجان بول ليمنت ١٩٥٦ .
- جيل، و.ب. «وظيفة علم الجمال الفلسفى» علم الجمال واللغة، تحرير وليم ألتون، أكسفورد: بازيل بلاكويل ١٩٥٩، ص ١٣ - ٣٦ .
- جاردنر، هيلين. فن ت.س. إليوت، الطبعة الرابعة، لندن: ذا كرست برس ١٩٥٨ .
- جون، تشارلز. إعادة بناء الإيمان، لندن: جون مري ١٩٢٦ .
- جرين، مارجورى. الحرية المروعة، شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو ١٩٤٨ .
- هاربر، رالف. الوجودية: نظرية فى الإنسان، كمبردج: مطبعة جامعة هارفرد ١٩٤٨ .
- هن، ت.ب. حصاد المأساة، لندن: ماثيون آند كمبانى ليمنت ١٩٥٦ .
- هيوم، ت.إ. خواطر، الطبعة الثانية، لندن: كيجان بول، ترنش، تربنر آند كمبانى ليمنت ١٩٣٦ .
- هايمان، إدجار ستانلى. الرؤيا المجنحة، نيويورك: ألفرد ا. نوبل ١٩٥٢ .
- ياسبرز، كارل. المأساة لا تكفى، ترجمة هيرالد ا.ت. ريش وآخرين. لندن: فيكتور جولانكز ليمنت ١٩٥٣ .
- جود، C. إ.م. الله والشر، لندن: فيبر آند فيبر ليمنت ١٩٤٢ .
- جولفييه، ريجيس. مدخل إلى كركجارد، ترجمة و.ه. باربر، لندن: فردريك مولر ليمنت ١٩٥٠ .
- جونز، ديفيد ا. مسرحيات ت.س. إليوت، لندن: راوتلج آند كيجان بول ١٩٦٠ .
- كوفمان، ولتر. نقد الدين والفلسفة، لندن، فيبر آند فيبر ليمنت ١٩٥٩ .
- كركجارد، سورين. مفهوم الرعب، ترجمة ولتر لورى، لندن: جيفرى كمبرليج، مطبعة جامعة أكسفورد ١٩٤٦ .
- كركجارد، سورين. المرض حتى الموت، ترجمة ولتر لورى، برنستون: مطبعة جامعة برنستون ١٩٤١ .

- نايت، وليم. فلسفة الجميل. لندن: جون مري ١٨٩١، ج٢.
- ليفيز، ف.ر. اتجاهات جديدة فى الشعر الانجليزى. لندن: تشاتو آند ونداس ١٩٣٨ .
- لويس، ك.س. مشكلة الألم. لندن: جيارى بلس ليمتد، المطبعة المئوية ١٩٤٣ .
- ماكولوم، وليم ج. المأساة، نيويورك، ذا ماكملان كمبانى ١٩٥٧ .
- ماكنتوش، ه. ر. أنماط اللاهوت الحديث، لندن: نيسبت آند كمبانى ليمتد ١٩٣٧ .
- مارسل، جابريل. فلسفة الوجود. ترجمة مانيا هرارى. لندن: مطبعة هارفل ١٩٥٤ .
- ماريتان، جاك. مقدمة للميتافيزيقا، نيويورك: شيد آند وارد ١٩٤٨ .
- ماريتان، جاك. المذهب الإنسانى الحق، ترجمة م.ر. آدمسون، لندن: جيفرى بلس ليمتد ١٩٥٤ .
- مارتن، ه. ف. كركجارد: الدانماركى المكتئب، لندن: مطبعة إپورث ١٩٥٠ .
- ماثيسين، ف.و. ما حققه ت.س. إليوت، الطبعة الثالثة، لندن: مطبعة جامعة أكسفورد ١٩٥٩ (الطبعة الأولى ١٩٤٧).
- ميشيل، لورنس. إمكانية مأساة مسيحية، ثوت: مجلة جامعة نوردام ٣١ (سبتمبر ١٩٥٦) ٤٠٣ - ٤٢٨ .
- مونيه، إمانويل. فلسفات وجودية. ترجمة إريك بلو. لندن: روكليف ١٩٥١ .
- مري، جون مدلتون. «الرومانسية والموروث»، ذا كرايتريون ٢ (يوليو ١٩٢٣ - يوليو ١٩٢٤) ٢٧٢ - ٢٩٥ .
- مري، جون مدلتون، «نحو مركب»، ذا كرايتريون ٥ (يونيو ١٩٢٧) ٢٩٤ - ٣١٣ .
- نيبور، رينولد. ما وراء المأساة. لندن: نيسبت آند كمبانى ليمتد ١٩٣٨ .
- نوت، كاثلين. ملابس الامبراطور. لندن: وليم هاينمان ليمتد ١٩٥٣ .
- بسكال، بليز. الخواطر، ترجمة وليم فنلسون تروتر، نيويورك: ج.م. دنت آند سنز ليمتد ١٩٣١ .

بلجرينى، ألساندرو. «محادثة فى لندن مع ت.س. إليوت» ترجمها عن الإيطالية جوزيف فرانك، سيوانى رڤيو ٥٧، ١٩٤٩، ص ٢٨٧ - ٢٩٢ .

باول، ا.ا. النظرية الرومانسية فى الشعر. لندن: إيوارد أرنولد آند كمبانى ١٩٢٦ .
كوين، الموقر إيوارد. «السياسة المسيحية»، ذا كرايتريون ١٧ (يوليو ١٩٣٨) ٦٢٦ - ٦٤٥ .

رادا كرشنان، س. «مسح ختامى» تاريخ الفلسفة الشرقية والغربية» تحرير س. رادا كرشنان وآخرين، الطبعة الثانية، لندن: جورج آلن آند أنوين ليمنت ١٩٠٧، ص ٤٣٩ - ٤٤٨ .

راجان، ب (محررا) ت.س. إليوت: دراسة لكتابات باقلام عدة. نيويورك: فنك آند واجنالييس كمبانى ١٩٤٨ .

رتشاردن، أ.أ. أصول النقد، لندن: كيغان بول، ترنش، تريبر آند كمبانى ليمنت ١٩٤٧ .

روبرتسون، ج.م. موجز تاريخ التفكير الحر، لندن: واتس آند كمبانى ١٩١٥، ٢ ج.
سارتر، ج.ب. الوجودية والمذهب الإنسانى. ترجمة فيليب ميريه، لندن: مثنوين آند كمبانى ليمنت ١٩٤٨ .

شفائترز، ألبرت. انحطاط الحضارة وترميمها، ترجمة C. ف. كامبيون. لندن: أو C. بلاك ليمنت ١٩٢٣ .

سميث، جروفر. شعر ت.س. إليوت ومسرحياته. شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو ١٩٦٠ .

سبندر، ستفن. العنصر الخلاق. لندن: هاميش هاملتون ١٩٥٣ .

سباير، ج.م. المسيحية والوجودية، ترجمة ديفد فريمان، فيلادلفيا، ب.ا: شركة النشر المشيخية والمصلحة ١٩٥٣ .

سبنجارن، ج.ا. النقد الخلاق ومقالات أخرى، لندن: همفرى ملفورد ١٩٣١ .

ستفنسون، إ.م. ت.س. إليوت والقارئ غير المتخصص، لندن: مطبعة فورتشان ١٩٤٦ .

- تيليك، بول. شجاعة الكينونة. نيو هيفن: مطبعة بيل ١٩٥٢ .
- تيليك، بول. الحقبة البروتستانتية. شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو ١٩٤٨ .
- تونبي، أرنولد ج. الحرب والمدنية. اختيار ألبرت فان فاوهر، من «دراسة للتاريخ»
لندن: مطبعة جامعة أكسفورد ١٩٥١ .
- تشومي، ريموند. الفكر في الشعر الانجليزي في القرن العشرين، لندن: راوتلج
أند كيجان بول ليمنت ١٩٥١ .
- أونامونو، ميجل دي. الحس المأسوي بالحياة، ترجمة كروفورد فلتش، لندن،
ماكميلان أند كمباني ليمنت ١٩٢١ .
- إيربان، ولبر مارشال. اللغة والواقع، لندن: جورج آلن أند أوتوين ليمنت ١٩٣٩ .
- وارن، هنري كليرك (مترجما) البوذية مترجمة، كمبردج، ماساشوستس: مطبعة
جامعة هارفرد ١٩٥٣ .
- هيل، ج.س. العقيدة المسيحية. كمبردج: مطبعة الجامعة ١٩٥٠ .
- وليامسون، جورج. مرشد القارئ إلى ت.س. إليوت، لندن: تايمز أند هدمسون ١٩٥٥ .
- ولسون، إدموند. قلعة أكسل، نيويورك: تشارلز سكرينرز سائز ١٩٤٨ .
- ولسون، فرانك. ست مقالات عن ت.س. إليوت، لندن: مطبعة فورتشان ١٩٤٨ .
- وندام، لويس. رجال بلا فن. لندن: كاسل أند كمباني ليمنت ١٩٣٤ .

جريمة قتل في الكاتدرائية

تأليف

ت.س. إليوت

مع مقدمة وهامش

بقلم نيفيل كوجهيل

أستاذ ميرتون للأدب الإنجليزي

بجامعة أكسفورد

طبعة دراسية

فيير وفير

لندن

المحتويات

مقدمة

جريمة قتل في الكاتدرائية

هوامش

خلاصة وجيزة للموقف التاريخي

وزن مسرحية «كل إنسان»

مسرحية تنسن «بكيت»

أحمد عبد الوهاب الغمراوي

تقليدية ت.س. إليوت

(أطروحة جامعية غير منشورة)

تأليف

أحمد عبد الوهاب الغمراوي

تحت إشراف

د. محمد رشاد رشدي

١٩٦٥

المحتويات

مقدمة

١ - الموروث الكلاسيكي

٢ - النظرية الموضوعية في الشعر

الخلفية النقدية

النظرية

منهج القناع

المعادل الموضوعي

هجمات على المعادل الموضوعي

الموقف الشعري: أهو اعتقاد أم إنكار؟

نزاهة العمل الفني

المعنى الشعري

٣ - الأسطورة في شعر إليوت كما تتجلى في:

أغنية حب ألفرد بروفروك

الأرض الخراب

الرجال الجوف

أربعاء الرماد

أربع رباعيات

خاتمة

تصويب بعض المراجع وبعض أغلاط الآلة الكاتبة

قائمة المراجع

إنوارد جرين

دراسات للأدب الفرنسى والمقارن

إنوارد ج. هـ. جرين

ت.س. إليوت وفرنسا

طبغات معاصرة

بوافان. باريس

لوحة المحتويات

مقدمة

القسم الأول

ت.س. إليوت الشاعر

القسم الثانى

ت.س. إليوت الناقد

خاتمة

بيليو جرافيات

فى باى - لو

ت.س. إليوت

التركيب الجدلى لنظريته فى الشعر

مطبعة جامعة شيكاغو / شيكاغو ولندن

١٩٦٦

تصدير

المحتويات

١ - مقدمة: آفاق أمام الشراح

٢ - شروط الفن

٣ - طبيعة الكلاسيكية

٤ - مشكلات النقد

٥ - نتائج: الشعر باعتباره «وجهة نظر»

ببليوجرافيا

كشاف

فايق م. اسحق

فلسفة ت.س. إليوت الصوفية

تأليف

فايق م. اسحق

أستاذ الأدب الإنجليزي المساعد

جامعة ليكيد

مطبعة الكلية والجامعة. الناشر

نيو هيفن، كون.

١٩٧٠

إلى ذكرى أبوى

تنويهات

المحتويات

مقدمة

١ - علامات الطريق فى التصوف الشرقى والغربى: علاقته بمختلف قنوات الفكر

٢ - فلسفة التصوف الشرقى والغربى

٣ - آثار «الوعى» و«الإبابة» الصوفية فى قصائد ت.س. إليوت الباكورة

٤ - تعدد المستويات فى المعنى الصوفى لـ «الأرض الخراب»

٥ - الصوفية الطقسية فى «أربعاء الرماد»

٦ - الإحياءات الصوفية الرمزية لـ «أربع رباعيات»

خاتمة

تذييل

هوامش
ببليوجرافيا مختارة
كشاف

أدب. نقد. تدريس

مجلة "الإنجليزية" (إنجليش)

السنة ١٦ خريف ١٩٦٦ العدد ٩٣

ت.س. إليوت

عدد في الاحتفال بذكره

أوجه الإيقاع والقافية في قصائد إليوت الباكورة: جون تشوكر.
بين الأرض الخراب وأولى قصائد إيريل: «الرجال الجوف»: هارولد ف. بروكس
التصوف والتجسد في أربع رباعيات: ر.ل. بريث
إليوت الشاعر - الكاتب المسرحي كما يرى في اجتماع شمل الأسرة: جنيفر ا.
أيزاكس.
قصائد: فرانك جود ريدج، ميشيل هامبرجر، لزللى نوريس، ف. برات جرين،
مرجريت ستانلى - رنش وآخرون.
مراجعات: وليم ا. أرمسترونج، دريك هدسون، تيموثى روجرز، جلبرت توماس،
ر.م. ولسون وغيرهم.
نشرتها للرابطة الإنجليزية: مطبعة جامعة أكسفورد.

جرتروود باترسون

ت.س. إليوت: القصائد في مرحلة الصنع

مطبعة جامعة مانشستر

كتب بارنز ونوبل. نيويورك

١٩٧٣

المحتويات

تتويها

- ١ - «عن أن الشعر مصنوع من كلمات»
 - ٢ - التجربة الإيمائية: القصيدة الشذرة
 - ٣ - المنهج الرمزي: الشذرات من حيث هي أبنية
 - ٤ - إزرا باوند: الشذرات في مرحلة الفعل
 - ٥ - شذرات في القصائد
 - ٦ - «الأرض الخراب»
 - ٧ - النموذج الأخير
- بيليو جرافيا
كشاف

فيليب ر. هيردنجر

ت.س. إليوت

تأليف: فيليب ر. هيردنجر

جامعة إلينوى

الناشرون: توين إنك: نيويورك

١٩٦٤

تصدير

تنويهات

المحتويات

الفصل

ترتيب تاريخى

١ - تربة ذات معنى

٢ - منطق دانتى فى الحساسية: الروح الصغيرة

٣ - بلد آخر

٤ - لماذا إذن سألانك

٥ - افتد الحلم

٦ - الأصوات الثانية والثالثة

٧ - حيث كل كلمة فى موضعها

٨ - النفس الأقوى

٩ - خاتمة

بيلوجرافيا مختارة

كشاف

الأخت م. مارتن بارى

تحليل للتركيب العروضى لقصائد مختارة

من ت.س. إليوت

الأخت م. مارتن بارى، (طائفة الوعاظ الدومنيكان)

طبعة منقحة

الجامعة الكاثوليكية لطبعة أمريكا

واشنطن

١٩٦٩

تصدير منقح

الفصل

١ - التجميع ومحط نغم المجموعة

٢ - محط النغم العام

٣ - الوزن

٤ - النمو العروضى

تذييل

ببليوجرافيا

آلن أوستن

ت.س. إليوت

النقد الأدبي والاجتماعي

آلن أوستن

طبعة جامعة إنديانا

بلومنتون. لندن ١٩٧١

تصدير وتنويعات

١

المعيار النقدي

٢

حدة الشعر

٣

الشعر والعقيدة

٤

الممارسة النقدية

٥

النقد الاجتماعي

٦

خاتمة

هوامش

بيليو جرافيا مشروحة

كشاف

م. برادبروك

ت.س. إليوت

تأليف م. C. برادبروك

نشره للمجلس البريطاني ورابطة الكتاب القومى

لونجمانز جرين وشركاهم

لندن، نيويورك، تورنتو

نشر لأول مرة ١٩٥٠

المحتويات

١ - مقدمة

٢ - شاعر «الأرض الخراب»

٣ - الشعر التالى

٤ - الكاتب المسرحى

٥ - الناقد ورجل الأدب

٦ - خاتمة

بيلوجرافيا مختارة

جريام مارتن

إليوت في منظور

مجموعة مقالات

حررها: جريام مارتن

ماكميلان وشركاه ١٩٧٠

المحتويات

تنويهات

قائمة الاختصارات

مقدمة

ف. و. بيتسون: شعر الثقافة

فرانسيس سكارف: إليوت والشعر الفرنسي في القرن التاسع عشر

دونالد ديفي: باوند وإليوت: تفرقة

جابريل بيرسون: إليوت: استخدام أمريكي للرمزية

إيان هاملتن: الأرض الخراب

جريام مارتن: اللغة والعقيدة في شعر إليوت

هارولد ف. بروكس: أربع رباعيات: البناء في علاقته بالخيوط

كاثرين ورت: إليوت والمسرح الحي

رتشارد فلهايم: إلیوت وف.هـ. برادلى: نبذة
جون تشوكر: السلطة والشخصية فى نقد إلیوت
إدريان كنتجام: الاستمرار والاتساق فى فكر إلیوت الدينى
مارتن جاريت كر: كهنوتى الملامح: تأملات خلفية عن نزعة إلیوت الكنسية
جون بيتر: إلیوت ومجلة كرايتريون
إيان جريجور: إلیوت وماثيو أرنولد
تيرى إجلتون: إلیوت وثقافة مشتركة
كلمات عن الكتاب
كشاف

كارول هـ. سميث

**نظرية الدراما وممارستها عند ت.س. إليوت
من سوينى فى نزاله إلى رجل الدولة العجوز**

تأليف

كارول هـ. سميث

برنستون، نيوجرزي

مطبعة جامعة برنستون

لندن: مطبعة جامعة أكسفورد

١٩٦٣

إلى تشارلز

تصدير

المحتويات

تصدير

١ - البحث عن النظام

٢ - سوينى فى نزاله

٣ - الصخرة وجريمة قتل فى الكاتدرائية

٤ - اجتماع شمل الأسرة

٥ - حفل الكوكيتيل

٦ - الموظف الموثوق به

٧ - رجل الدولة العجوز

بيليو جرافيا

كشاف

C ب. كوكس / أرنولد ب. هينتشليف

ت.س. إليوت

الأرض الخراب

كتاب حالة

حرره C . ب. كوكس

وأرنولد ب. هينتشليف

ماكميلان

المحتويات

تنويهات

تصدير عام للمحرر

مقدمة

القسم الأول: المؤلف عن القصيدة

رسائل خاصة بـ الأرض الخراب

مقتطفات من مقابلة نشرت في مجلة باريس ريفو

مقتطفات من مقالة «أفكار بعد لامبث»

القسم الثاني: مراجعات باكرة

مانشستر جارديان. تايمز لقراري سيلمنت. ف.ل. لوكاس. جلبرت سلدز

القسم الثالث: تعليقات وأرجاع

جورج واطسون. أ.أ. رتشاردز. وليم إمبسون.

س. داي لويس. أيفور ووترز. كارل شابيرو.

جريام هف. ستفن سبندر

القسم الرابع: دراسات أطول

دانييل هـ. وديارد: ملاحظات حول تاريخ نشر الأرض الخراب ونصها

كونراد إيكن: تشريح للكآبة

إدموند واسون: المتطهر وقد تحول فنانا

ف. و. ماثيسين: ما حققه ت.س. إليوت

كليانت بروكس: الأرض الخراب: نقد الأسطورة

جورج وليامسون: الأرض الخراب و«فى المطعم»

جورج ل.ك. موريس: «مارى، مارى، احكمى قبضتك»

هيوكنز: الشاعر الخفى

ديفيد كريج: انهزامية الأرض الخراب

C . ك. ستاين: القصيدة وبدائلها

فرانك كرمود: لهجة بابلية

أسئلة

بيليوجرافيا مختارة

ملاحظة عن الكتاب

كشاف

ت.س. بيرس

الأدب فى منظور

ت.س. إليوت

ت.س. بيرس

إخوان إيفانز ليمتد، لندن

نشر لأول مرة ١٩٦٧

أعيد طبعه ١٩٦٩

المحتويات

١ - حياته ١٨٨٨ - ١٩٦٥

٢ - الأعمال

٣ - الخلفية الأدبية

٤ - الخلفية التاريخية

٥ - الشكل الشعرى

٦ - الصور والأسلوب

٧ - الشعر ١٩٠٩ - ١٩٣٠

٨ - أربع رباعيات

٩ - المسرحيات

ببليوجرافيا

كشاف

المؤلف:

ت. س. بيرس، ماجستير فى الآداب، مدرس للأدب الإنجليزى بكلية برايتون.

کری وینبرج

ت.س. ایلیوت وشارل بودلیر

تألیف

کری وینبرج

۱۹۶۹

موتون

لاهای. باریس

تنویہات

تصدیر

المحتویات

تنویہات

تصدیر

مقدمة

۱ - المعرفة الأولى

۲ - علم الجمال

۳ - الدين

۴ - الوعي بالزمن

۵ - كآبة

۶ - أزهار الشر تنمو في الأرض الخراب

۷ - قطط

۸ - تقويم شاعر لشاعر

بیلیوجرافیا

ثبت الأسماء

هربرت هوراث

ملاحظات حول بعض الشخصيات الكامنة وراء

ت.س. إليوت

بقلم

هربرت هوراث

١٩٦٥

تشاتو وونداس

لندن

إلى أمي وإلى ذكرى أبي

تنويهات

محتويات الكتاب

١ - شخصيات من الأسرة

٢ - «قرب مركز Our National Demense»

٣ - برامج الدراسة الجامعية في هارفارد

٤ - كتاب هارفارد الشبان - والشاطيء

٥ - سنة من المثابرة

٦ - بعض هبات فرنسا

٧ - إحدى عشرة سنة: وقصيدة لأوربا

٨ - رئيس التحرير وكتابه

٩ - الدراما

هوامش

كشاف

روبرت سنكور

ت.س. إليوت: ذكريات

تحرير: دونالد آدمسون

مطبعة جارتستون

١٩٧٠

تنويهات

المحتويات

تنويهات

صور

كلمة تمهيدية لدونالد آدمسون

١ - طفولة أمريكية

٢ - سنوات الدراسة الجامعية في هارفارد

٣ - الدارس المنبثق

٤ - إليوت في أكسفورد

٥ - أولى سنوات الزواج

٦ - آفاق أخذة في الاتساع

٧ - جيمز جويس ورتشارد ألدنجتن

٨ - الأرض الخراب

٩ - في عالم النشر

١٠ - مهتد إلى الأنجليكانية

١١ - أربعاء الرماد وقصائد أخرى

١٢ - الانفصال عن فيفيان

١٣ - كورتفيلد رود

١٤ - المسرحيات الأولى

١٥ - سنوات الحرب

١٦ - أربع رباعيات

١٧ - عند القمة

١٨ - زيجة إليوت الثانية

١٩ - نهاية الحب

كشاف

هيوكينر

١٩٦٢

آراء القرن العشرين

الهدف من هذه السلسلة هو تقديم خير ما فى الراى النقدى المعاصر عن كبار الكتاب، وتقديم منظور من القرن العشرين لتغير مركزهم فى حقبة من إعادة التقويم العميق.

رئيس التحرير: مينارد ماك

جامعة ييل

كامو: تحرير جرمان بويه

بروست: تحرير رينيه جيرار

روبرت فروست: تحرير جيمز م. كوكس

وتمان: تحرير روى هارفى بيرس

سنكلر لويس: تحرير مارك سكورر

ستتدال: تحرير فيكتور برومبرت

همنجواي: تحرير روبرت ب. ويكس

فيلدنغ: تحرير رونالد بولسون

ثورو: تحرير شرمان بول

ت.س. إليوت

مجموعة من المقالات النقدية

تحرير

هيو كتر

كتاب الطيف

برنتس هول إنك. إنجلوود كليفس، ن. ج.

لوحة المحتويات

مقدمة - هيو كتر

الالتقاء بمستتر إليوت: آرثر ميزنر

البيئة اللندنية الباكرة - وندام لويس

برادلي - هيو كتر

ميتافيزيقية غير منتظمة: ر. ب. بلاكم

لويس كارول و ت.س. إليوت شاعرين من شعراء اللامعنى: إليزابيث سيول

إليوت وتنسن: س. مسجروف

«ماري، ماري، احكمي قبضتك»: جورج ل.ك. موريس

الأرض الخراب: ف. ر. ليفيز

ت.س. إليوت (١٩٢٥ - ١٩٣٥): د. و. هاردنج

شعر ت.س. إليوت في مرحلته اللاحقة: ف. ر. ليفيز
«ليتل جيننج»: د. و. هارينج
عن «أربعاء الرماد»: آلن تيت
امتياز إليوت المتين: إزرا باوند
أسلوب الأستاذ: وليم إمبسون
جريمة قتل في الكاتدرائية: جون بيتر
حفل الكوكتيل: دنيس بونو
لأصوات أخرى: هيوكت
ت.س. إليوت: نهاية حقبة: دونالد ديفي
تواريخ مهمة مرتبة
ملاحظات عن المحرر والكتاب
ببليوجرافيا مختارة

هيلين وليمز
ت.س. إليوت:
الأرض الخراب

تأليف

هيلين وليمز

محاضرة في الأدب الإنجليزي بجامعة إدنبره

إيوارد أرنولد

تصدير عام

المحتويات

مقدمة

١ - النموذج من حيث هو شكل

٢ - شبكة الإلماع

قائمة مقالات إليوت النقدية المذكورة في النص
كشاف

جنسيوس جونز

الاقتراب من الغرض

دراسة لشعرت.س. إليوت

تأليف

جنسيوس جونز

طائفة صغار الرهبان

هودر وستوتون

نشر لأول مرة ١٩٦٤

الطبعة الثانية ١٩٦٦

المحتويات

مقدمة لبيتر جرين

القسم الأول: أرض الاقتراب

١ - اقترابات من المعنى

٢ - معنى التأثير

٣ - مستر إليوت والشعراء الرمزيون الفرنسيون

٤ - مستر إليوت والأشكال الرمزية

فصل متخلل: نقطة ساكنة

القسم الثاني: طرق الاقتراب

١ - منظور الدين

٢ - منظور التاريخ

٣ - منظور اللغة

٤ - منظور الفن

٥ - منظور العلم

٦ - منظور الأسطورة

٧ - الموروث وموهبة مستر إليوت

ملحق: الأسطورة والوحدة الجدلية للأشكال الرمزية

قائمة الأعمال التي رُجع إليها

كشاف

نموت.س. إليوت العقلي

١٩٢٢ - ١٩٣٩

جون د. مارجوليس

مطبعة جامعة شيكاغو

شيكاغو ولندن

١٩٧٢

المحتويات

تصدير

تنويهات

- ١ - «أن نزعج الجمهور ونخيفه» ١٩١٦ - ١٩٢٢
 - ٢ - مجلة المعيار فى عهدى البكر ١٩٢٢ - ١٩٢٧
 - ٣ - طفرة الفنان ١٩٢٦ - ١٩٢٨
 - ٤ - أفكار ثانية ١٩٢٨ - ١٩٣٠
 - ٥ - افتداء الزمن ١٩٣٠ - ١٩٣٤
 - ٦ - كلمات أخيرة ١٩٣٤ - ١٩٣٩
- حاشية: البداية الجديدة ١٩٣٩
- كشاف

المشروع القومي للترجمة

١ - اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢ - الوثنية والإسلام	ك. مادهور باننيكار	ت : أحمد فؤاد بليغ
٣ - التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقي جلال
٤ - كيف يتم كتابة السيناريو	انجا كاريتكوفا	ت : أحمد الحضري
٥ - ثريا في غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦ - اتجاهات البحث اللساني	ميلكا إنييتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكي
٨ - مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ - التغييرات البيئية	أندروس. جودي	ت : محمود محمد عاشور
١٠ - خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد مقصم وجد الجليل الأزني وعمر حلي
١١ - مختارات	فيسوفا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢ - طريق الحرير	ديفيد براونستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣ - ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ - التحليل النفسي والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المونين
١٥ - الحركات الفنية	إرنارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفي
١٦ - أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : ياشراف / أحمد عثمان
١٧ - مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوي
١٨ - الشعر النسائي في أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ - الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ - قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت : يعنى طريف الخولي / بدوي عبد الفتاح
٢١ - خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجي	ت : ماجدة العناني
٢٢ - مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد علي الناصري
٢٣ - تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ - ظلال المستقبل	باتريك بارنر	ت : بكر عباس
٢٥ - مثوى	مولانا جلال الدين الرومي	ت : إبراهيم النسوتي شتا
٢٦ - دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ - التنوع البشري الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨ - رسالة في التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩ - الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهور باننيكار	ت : أحمد فؤاد بليغ
٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامي	جان سرفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الطوجي / عبد الوهاب علوب
٣٢ - الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمي
٣٣ - التاريخ الاقتصادي لإفريقيا الغربية	أ. ج. هويكنز	ت : أحمد فؤاد بليغ
٣٤ - الرواية العربية	روجر آلن	ت : حصه إبراهيم المنيف
٣٥ - الأسطورة والحداثة	بول . ب . بيكسون	ت : خليل كلفت

٣٦ - نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٣٧ - واحة سيرة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٣٨ - نقد الحداثة	ألن تورين	ت : أنور مقيث
٣٩ - الإغريق والصد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ - قصائد حب	أن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١ - ما بعد المركزية الأوروبية	بيتر جران	ت : عطف لحد / إبراهيم قحى / محمود ملج
٤٢ - عالم ماك	بنجامين بارير	ت : أحمد محمود
٤٣ - اللهب المزدوج	أوكتايفو پات	ت : المهدي أخريف
٤٤ - بعد عدة أصناف	الدوس هكسلي	ت : مارلين تانرس
٤٥ - التراث المغفور	روبرت ج نيا - جون ف ا فاين	ت : أحمد محمود
٤٦ - عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد علي
٤٧ - تاريخ النقد الأدبي الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ - حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتي
٤٩ - الإسلام في البلقان	ه . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠ - ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الليلود ويوسف الأسلكي
٥١ - مسار الرواية الإسبانية أمريكية	داريو بيانويبا وخ . م بينيا ليستي	ت : محمد أبو العطا
٥٢ - العلاج النفسي التديمي	بيتر . ن . نواليس وستيفن . ج .	ت : لطفى فطيم وعادل حمداش
٥٣ - الدراما والتعليم	روجسيفيتز وروجر بيل	ت : مرسى سعد الدين
٥٤ - المفهوم الإغريقي للمسرح	ا . ف . ألنجلتون	ت : محسن مصيلحي
٥٥ - ما وراء العلم	جون بولكنجهوم	ت : علي يوسف علي
٥٦ - الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود علي مكي
٥٧ - الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطي
٥٨ - مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩ - المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠ - التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الفنى
٦١ - موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهري
٦٢ - لذة النص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
٦٣ - تاريخ النقد الأدبي الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ - برتراند راسل (سيرة حياة)	الان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥ - في مدح الكمل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦ - خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الطيم
٦٧ - مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدي أخريف
٦٨ - نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبيوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩ - العلم الإسلامى في أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمي
٧٠ - ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيرو تشانج رودريجت	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١ - السيدة لا تصلح إلا للرعى	داريو فو	ت : حسين محمود

- ٧٢ - السياسى العجوز
٧٣ - نقد استجابة القارئ
٧٤ - صلاح الدين والمماليك فى مصر
٧٥ - فن التراجم والسير الذاتية
٧٦ - چاك لاكن وإغواء التحليل النفسى
٧٧ - تاريخ النقد الألبى الحديث ج ٢
٧٨ - العلة: النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية
٧٩ - شعرية التكليف
٨٠ - بوشكين عند «نافورة الدموع»
٨١ - الجماعات المتخيلة
٨٢ - مسرح ميجيل
٨٣ - مختارات
٨٤ - موسوعة الأدب والنقد
٨٥ - منصور الحلاج (مسرحية)
٨٦ - طول الليل
٨٧ - نون والقلم
٨٨ - الابتلاء بالتقرب
٨٩ - الطريق الثالث
٩٠ - رسم السيف (قصص)
٩١ - المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق
٩٢ - أساليب ومضامين المسرح
الإسباني وأمريكى المعاصر
٩٣ - محدثات العولة
٩٤ - الحب الأول والصحة
٩٥ - مختارات من المسرح الإشباني
٩٦ - ثلاث زنبقات ووردة
٩٧ - هوية فرنسا (مج ١)
٩٨ - الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى
٩٩ - تاريخ السينما العالمية
١٠٠ - مساطة العولة
١٠١ - النص الروائى (تقنيات ومناهج)
١٠٢ - السياسة والتسامح
١٠٣ - قبر ابن عربى يليه آباء
١٠٤ - أوبرا ماهوجنى
١٠٥ - مدخل إلى النص الجامع
١٠٦ - الأدب الأندلسى
١٠٧ - سورة الفانى فى الشعر الأمريكى للعصر
- ت . س . إليوت
چين . ب . تروميكنز
ل . ا . سيمينولا
أندريه موروا
مجموعة من الكتاب
رينيه ويليك
رونالد روبرتسون
بوريس أوسبىنسكى
الكسندر بوشكين
بنكت أندرسن
ميجيل دى أونامونو
غوتفريد بن
مجموعة من الكتاب
صلاح زكى أقطاى
جمال مير صادقى
جلال آل أحمد
جلال آل أحمد
أنتونى جيننز
نخبة من كتاب أمريكا اللاتينية
بارير الاسوستكا
كارلوس ميجل
مايك فينرستون وسكرت لاش
سمويل بيكيت
أنطونيو بويرر بايخو
قصص مختارة
فرنان برودل
نماذج ومقالات
ليفيد روبنسون
بول ميرست وجراهام تومبسون
بيرنار فاليط
عبد الكريم الخطيبى
عبد الوهاب المؤدب
برتوات بريشت
چيرارچينيت
د . ماريا خيموس روبييرامتى
نخبة
- ت : فؤاد مجلى
ت : حسن ناظم وعلى حاكم
ت : حسن بيومى
ت : أحمد درويش
ت : عبد المقصود عبد الكريم
ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
ت : أحمد محمود ونورا أمين
ت : سعيد الفانمى وناصر حلاوى
ت : مكارم القمى
ت : محمد طارق الشرقاوى
ت : محمود السيد على
ت : خالد المعالى
ت : عبد الحميد شيحة
ت : عبد الرازق بركات
ت : أحمد فتحى يوسف شتا
ت : ماجدة العنانى
ت : إبراهيم السوقى شتا
ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
ت : محمد إبراهيم مبروك
ت : محمد هناء عبد الفتاح
ت : فانية جمال الدين
ت : عبد الوهاب علوب
ت : فوزية العشماوى
ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
ت : إينوار الخراط
ت : بشير السباعى
ت : أشرف الصباغ
ت : إبراهيم قنديل
ت : إبراهيم فتحى
ت : رشيد بنحو
ت : عز الدين الكتانى الإبريسى
ت : محمد بنيس
ت : عبد القفار مكاوى
ت : عبد العزيز شبيب
ت : أشرف على دكتور
ت : محمد عبد الله الجعيدى

١٠٨ - ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي	مجموعة من النقاد	ت : محمود على مكي
١٠٩ - حروب المياه	جون بوارك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
١١٠ - النساء في العالم النامي	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
١١١ - المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢ - الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	ت : إكرام يوسف
١١٣ - راية التمرد	سادي پلاتت	ت : أحمد حسان
١١٤ - مسرحيات حصاد كرنجى وسكان المستنق	وول شوينكا	ت : نسيم مجلى
١١٥ - غرفة تخص المرء وحده	فرجينيا وولف	ت : سميرة رمضان
١١٦ - امرأة مختلفة (نيرة شفيق)	سيتشيا تلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧ - المرأة والجنوسة في الإسلام	ليلي أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨ - النهضة النسائية في مصر	بث بارون	ت : لميس النقاش
١١٩ - النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنيل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠ - الحركة النسائية والتطور في الشرق الأوسط	ليلي أبو لغد	ت : نخبه من المترجمين
١٢١ - الليل الصفي في كتاب المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندي ، وإيزابيل كمال
١٢٢ - نظم العبودية القديم ونموذج الإتصان	جوزيف فوجت	ت : منيرة كروان
١٢٣ - الإمبراطورية العثمانية وملاقاتها الرواية	نيتل الكسنتر وفناولينا	ت : أنور محمد إبراهيم
١٢٤ - الفجر الكاذب	جون جراي	ت : أحمد فؤاد بليغ
١٢٥ - التحليل الموسيقي	سيدريك ثورپ ديفي	ت : سمحه الخولى
١٢٦ - فعل القراءة	فولفانج إيصر	ت : عبد الوهاب علوب
١٢٧ - إرهاب	صفاء فتحي	ت : بشير السباعي
١٢٨ - الأدب المقارن	سوزان باسنيت	ت : أميرة حسن نورية
١٢٩ - الرواية الإسبانية المعاصرة	ماريا دوارس أسيس جاروت	ت : محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠ - الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندرفرائك	ت : شوقي جلال
١٣١ - مصر القديمة (التاريخ الاجتماعي)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
١٣٢ - ثقافة العزلة	مايك فينرستون	ت : عبد الوهاب علوب
١٣٣ - الخوف من المرايا	طارق على	ت : طلعت الشايب
١٣٤ - تشريح حضارة	باري ج. كيمب	ت : أحمد محمود
١٣٥ - المختار من نقد م. إليوت (ثلاثة أجزاء)	ت. م. إليوت	ت : ماهر شفيق فريد
١٣٦ - فلاحو الباشا	كينيث كونو	ت : سحر توفيق
١٣٧ - منكرات ضابط في الحملة الفرنسية	جوزيف ماري مواريه	ت : كاميليا صبحي
١٣٨ - عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيفيلينا تاروني	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩ - باريس فيقال	ريشارد فاچنر	ت : مصطفى ماهر
١٤٠ - حيث تلقى الأنهار	هربرت ميسن	ت : أمل الجبوري
١٤١ - اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	ت : نعيم عطية
١٤٢ - الإسكندرية : تاريخ وليل	أ. م. فررستر	ت : حسن بيومي
١٤٣ - قضايا التطير في البحث الاجتماعي	بيريك لايدار	ت : عدلى السمرى
١٤٤ - صاحبة الوركائنة	كارلو جولونى	ت : سلامة محمد سليمان

١٤٥ - موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	ت : أحمد حسان
١٤٦ - الورقة الحمراء	ميجيل دى ليس	ت : على عبد الرؤوف البمبى
١٤٧ - خطبة الإدانة الطويلة	تاتكريد دورست	ت : عبد الفقار مكاوى
١٤٨ - القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكي أندرسون إمبرت	ت : على إبراهيم على منوفى
١٤٩ - النظرية الشعرية عند إليوت وأونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبير
١٥٠ - التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	ت: منيرة كروان
١٥١ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٢ - عدالة الهند وقصص أخرى	نخبة من الكتاب	ت : محمد محمد الخطابى
١٥٣ - غرام الفراعنة	فيولين فاتويك	ت : فاطمة عبد الله محمود
١٥٤ - مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت : خليل كلفت
١٥٥ - الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسى
١٥٦ - المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال والآن وأوديت فيرمو	ت : مى التلمسانى
١٥٧ - خسرو وشيرين	النظامى الكتوجى	ت : عبد العزيز بقوش
١٥٨ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ٢)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٩ - الإيديولوجية	ديفيد هوكس	ت : إبراهيم فتحى
١٦٠ - آلة الطبيعة	بول إيرليش	ت : حسين بيومى
١٦١ - من المسرح الإسباني	الخانخرو كاسونا وأنطونيو جالا	ت : زيدان عبد الحليم زيدان
١٦٢ - تاريخ الكنيسة	يوحنا الأسىوى	ت : صلاح عبد العزيز محجوب
١٦٣ - موسوعة علم الاجتماع ج ١	جورجون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهري
١٦٤ - شامبوليون (حياة من نور)	جان لاکوتير	ت : نبيل سعد
١٦٥ - حكايات الثعلب	أ . ن أفانا سيفا	ت : سهير المصادفة
١٦٦ - العلاقات بين التبتين والطمانين في إسرائيل	يشعياهو ليفمان	ت : محمد محمود أبو غدير
١٦٧ - في عالم طاغور	رابندراناث طاغور	ت : شكرى محمد عياد
١٦٨ - دراسات في الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت : شكرى محمد عياد
١٦٩ - إبداعات أنبية	مجموعة من المبدعين	ت : شكرى محمد عياد
١٧٠ - الطريق	ميفيل دايبيس	ت : بسام ياسين رشيد
١٧١ - وضع حد	فرانك بيجو	ت : هدى حسين
١٧٢ - حجر الشمس	مختارات	ت : محمد محمد الخطابى
١٧٣ - معنى الجمال	ولتر ت . ستيس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤ - صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	ت : أحمد محمود
١٧٥ - التليفزيون في الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦ - نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	ت : جلال البنا
١٧٧ - أنطون تشيخوف	هنرى تروايا	ت : حصه إبراهيم منيف
١٧٨ - مختارات من الشعر اليوناني الحديث	نخبة من الشعراء	ت : محمد حمدي إبراهيم
١٧٩ - حكايات أيسوب	أيسوب	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠ - قصة جاويد	إسماعيل فصيح	ت : سليم عبدالأمير حمدان
١٨١ - النقد الأدبي الأمريكى	فنسنت . ب . ليتش	ت : محمد يحيى

- ١٨٢ - العنف والنبوة و . ب . بيتس
- ١٨٣ - جان كوكو على شاشة السينما ريتيه جيلسون
- ١٨٤ - القاهرة .. حاملة لا تنام هانز إيندورفر
- ١٨٥ - أسفار العهد القديم توماس تومسن
- ١٨٦ - معجم مصطلحات هيجل ميخائيل أنود
- ١٨٧ - الأرضة يزدج علوى
- ١٨٨ - موت الأدب الفين كرنان
- ١٨٩ - العمى والبصيرة پول دى مان
- ١٩٠ - محاورات كورنوشويس كورنوشويس
- ١٩١ - الكلام رأسمال الحاج أبو بكر إمام
- ١٩٢ - سياحتاه إبراهيم بيك زين العابدين المراغى
- ١٩٣ - عامل المنجم بيتر أبراهامز
- ١٩٤ - مختارات من نقد الأنجلو-أمريكي مجموعة من النقاد
- ١٩٥ - شتاء ٨٤ إسماعيل فصيح
- ١٩٦ - المهلة الأخيرة فالتين راسبرت
- ١٩٧ - الفاروق شمس العلماء شبلى النعمانى
- ١٩٨ - الاتصال الجماهيرى إبرين إمرى وآخرون
- ١٩٩ - تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية يعقوب لاندوى
- ٢٠٠ - ضحايا التنمية جيرمى سيبورك
- ٢٠١ - الجانب الدينى للفلسفة جوزايا روس
- ٢٠٢ - تاريخ النقد الأدبى الحديث ج٤ ريتيه ويليك
- ٢٠٣ - الشعر والشاعرية الطاف حسين حالى
- ٢٠٤ - تاريخ نقد العهد القديم زلمان شازار
- ٢٠٥ - الجينات والشعوب واللغات لويجى لوقا كافالى - سفورزا
- ٢٠٦ - الهبولة تصنع علماً جديداً جيمس جلايك
- ٢٠٧ - ليل إفريقى رامون خوتاسنديز
- ٢٠٨ - شخصية العربى فى المصرح الإسرائيلى دان أوريان
- ٢٠٩ - السرود والمصرح مجموعة من المؤلفين
- ٢١٠ - مثويات حكيم سنائى سنائى الفرنوى
- ٢١١ - فردينان نوسوسير جوناثان كلر
- ٢١٢ - قصص الأمير مرزيان مرزيان بن رستم بن شروين
- ٢١٣ - مصرقة قديم تلين حتى رجل جلد مصر ريمون فلاور
- ٢١٤ - قواعد جديدة المنهج فى علم الاجتماع أنتونى جيلنز
- ٢١٥ - سياحت تامه إبراهيم بيك ج٢ زين العابدين المراغى
- ٢١٦ - جوانب أخرى من حياتهم مجموعة من المؤلفين
- ٢١٧ - عولة السياسة العالمية جون بايلس وستيت سميث
- ٢١٨ - رايرلا خرايو كورتازان
- ت : ياسين طه حافظ
- ت : فتحى العشرى
- ت : نسوقى سعيد
- ت : عبد الوهاب علوب
- ت : إمام عبد الفتاح إمام
- ت : علاء منصور
- ت : بدر الديب
- ت : سعيد الفانمى
- ت : محسن سيد فرجاني
- ت : مصطفى حجازى السيد
- ت : محمود سلامة علاوى
- ت : محمد عبد الواحد محمد
- ت : ماهر شفيق فريد
- ت : محمد علاء الدين منصور
- ت : أشرف الصباغ
- ت : جلال السعيد الحفناوى
- ت : إبراهيم سلامة إبراهيم
- ت : جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد الطيف حماد
- ت : فخرى لييب
- ت : أحمد الأنصارى
- ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
- ت : جلال السعيد الحفناوى
- ت : أحمد محمود هويدى
- ت : أحمد مستجير
- ت : على يوسف على
- ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
- ت : محمد أحمد صالح
- ت : أشرف الصباغ
- ت : يوسف عبد الفتاح فرج
- ت : محمد حمدي عبد الفتى
- ت : يوسف عبد الفتاح فرج
- ت : سيد أحمد على الناصرى
- ت : محمد محمود محى الدين
- ت : محمود سلامة علاوى
- ت : أشرف الصباغ
- ت : وجيه سمعان عبد المسيح
- ت : على إبراهيم على منولى

٢١٩ - بقايا اليوم	كانزو ايشجورو	ت : طلعت الشايب
٢٢٠ - الهيولية في الكون	بارى باركر	ت : على يوسف على
٢٢١ - شعرية كفاقي	جريجورى جوزدانيس	ت : رفعت سلام
٢٢٢ - فرانز كافكا	رونالد جرائ	ت : نسيم مجلى
٢٢٣ - العلم في مجتمع حر	بول فيرابنر	ت : السيد محمد نقادى
٢٢٤ - دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	ت : منى عبد الظاهر إبراهيم السيد
٢٢٥ - حكاية غريق	جابريل جارتيا ماركث	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٦ - أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هريت لورانس	ت : طاهر محمد على البربرى
٢٢٧ - المسرح الإسباني في القرن السابع عشر	موسى ماريديا ديف بوركى	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٨ - علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	ت : ماري تيريز عبد المسيح وخالد حسن
٢٢٩ - مأزق البطل الوحيد	نورمان كيمن	ت : أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠ - عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١ - الدرافيل	خايمي سالوم بيدال	ت : جمال أحمد عبد الرحمن
٢٣٢ - مابعد المعلومات	توم ستينر	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣ - فكرة الاضمحلال	أرثر هيرمان	ت : طلعت الشايب
٢٣٤ - الإسلام في السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	ت : فؤاد محمد عكود
٢٣٥ - ديوان شمس تبريزى ج ١	جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقي شتا
٢٣٦ - الولاية	ميشيل تود	ت : أحمد الطيب
٢٣٧ - مصر أرض الوادى	روبين فيدين	ت : عنايات حسين طلعت
٢٣٨ - العولة والتحرير	الانكتاد	ت : ياسر محمد جاد الله وعيسى منبولى أحمد
٢٣٩ - العربى في الأدب الإسرائيلى	جيلارافر - رايوخ	ت : ناية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠ - الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كامى حافظ	ت : صلاح عبد العزيز محمود
٢٤١ - فى انتظار البرابرة	ك. م كويتز	ت : ابتسام عبد الله سعيد
٢٤٢ - سبعة أنماط من القموض	وليام إمبسون	ت : صبرى محمد حسن عبد النبى
٢٤٣ - تاريخ إسبانيا الإسلامية ج ١	ليفى بروفنسال	ت : مجموعة من المترجمين
٢٤٤ - الغليان	لورا إسكييل	ت : نادية جمال الدين محمد
٢٤٥ - نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس	ت : توفيق على منصور
٢٤٦ - قصص مختارة	جابريل جرتيا ماركث	ت : على إبراهيم على منوفى
٢٤٧ - الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر	ولتر أرمبرست	ت : محمد الشرقاوى
٢٤٨ - حقول عدن الخضراء	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٢٤٩ - لغة التمزق	دراجو شتامبوك	ت : رفعت سلام
٢٥٠ - علم اجتماع العلوم	لومنيك فينك	ت : ماجدة أباطة
٢٥١ - موسوعة علم الاجتماع ج ٢	جورجون مارشال	ت : بإشراف : محمد الجوهري
٢٥٢ - رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	ت : على بدران
٢٥٣ - تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوفا	ت : حسن بيومى
٢٥٤ - الفلسفة	بيف روينسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥ - أفلاطون	بيف روينسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام

٢٥٦ - ديكارت	ديف روينسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧ - تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	ت : محمود سيد أحمد
٢٥٨ - الفجر	سير أنجوس فريزر	ت : عبادة كُحيلة
٢٥٩ - مختارات من الشعر الأرمنى	نخبة	ت : قاروچان كازانچيان
٢٦٠ - موسوعة علم الاجتماع ج٢	جوردون مارشال	ت : بإشراف : محمد الجوهري
٢٦١ - رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢ - مدينة المعجزات	إيوارد منوثا	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٦٣ - الكشف عن حافة الزمن	جون جرين	ت : على يوسف على
٢٦٤ - إبداعات شعرية مترجمة	هوراس / شلى	ت : لويس عوض
٢٦٥ - روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصموئيل جونسون	ت : لويس عوض
٢٦٦ - مدير المدرسة	جلال آل أحمد	ت : عادل عبد المنعم سويلم
٢٦٧ - فن الرواية	ميلان كونديرا	ت : بدر الدين عرويكى
٢٦٨ - ديوان شمس تبريزى ج٢	جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقي شتا
٢٦٩ - وسط الجزيرة العربية وشرقها ج١	وليم جيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧٠ - وسط الجزيرة العربية وشرقها ج٢	وليم جيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧١ - الحضارة الغربية	توماس سى . باترسون	ت : شوقى جلال
٢٧٢ - الأديرة الأثرية فى مصر	س. س. والترز	ت : إبراهيم سلامة
٢٧٣ - الاستعمار والثورة فى الشرق الأوسط	جوان آر. لوك	ت : عنان الشهاوى
٢٧٤ - السيدة بربارا	رومولو جلاجوس	ت : محمود على مكى
٢٧٥ - ت. س. إليوت شاعرًا ونقادًا وكاتبًا مسرحيًا	أقلام مختلفة	ت : ماهر شفيق فريد

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٨٦٢١ / ٢٠٠١



T.S.Eliot
Poet, Critic and Dramatist
A Collection of Critical Essays

هنا مجموعة من الدراسات عن ت. س. إليوت ، تغطي عديداً من جوانبه ، لطائفة من نقاد اللغة الإنجليزية: من بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية وكذلك - بدرجة أقل - من كندا وأستراليا ونيوزيلندا والهند ومصر . أى أن المعول هنا على لغة الكتابة (وهى الإنجليزية) لا على جنسية الكاتب . ولكن غالبية هؤلاء النقاد - كما هو طبعى - بريطانيون وأمريكيون ، فهم يمثلون الطابع العام لهذه الدراسات ، وغيرهم هو الإستثناء .

وتكشف هذه الدراسات (وبعضها مجرد شذرات أو أوابد من القول) عن التفاوت البعيد بين الباحثين فى وجهة النظر وميزان التقدير . فمنهم من يكاد يتقبل إليوت كله . ومنهم من يرفضه كله . وفيما بين هؤلاء وأولئك ، طائفة تقبل منه أشياء وترفض أشياء . وفى الجمع بين هذه الكتابات - على اختلاف توجهاتها - دعوة ضمنية بل صريحة ، إلى القارئ لإعمال الفكر والموازنة بين مختلف الآراء .